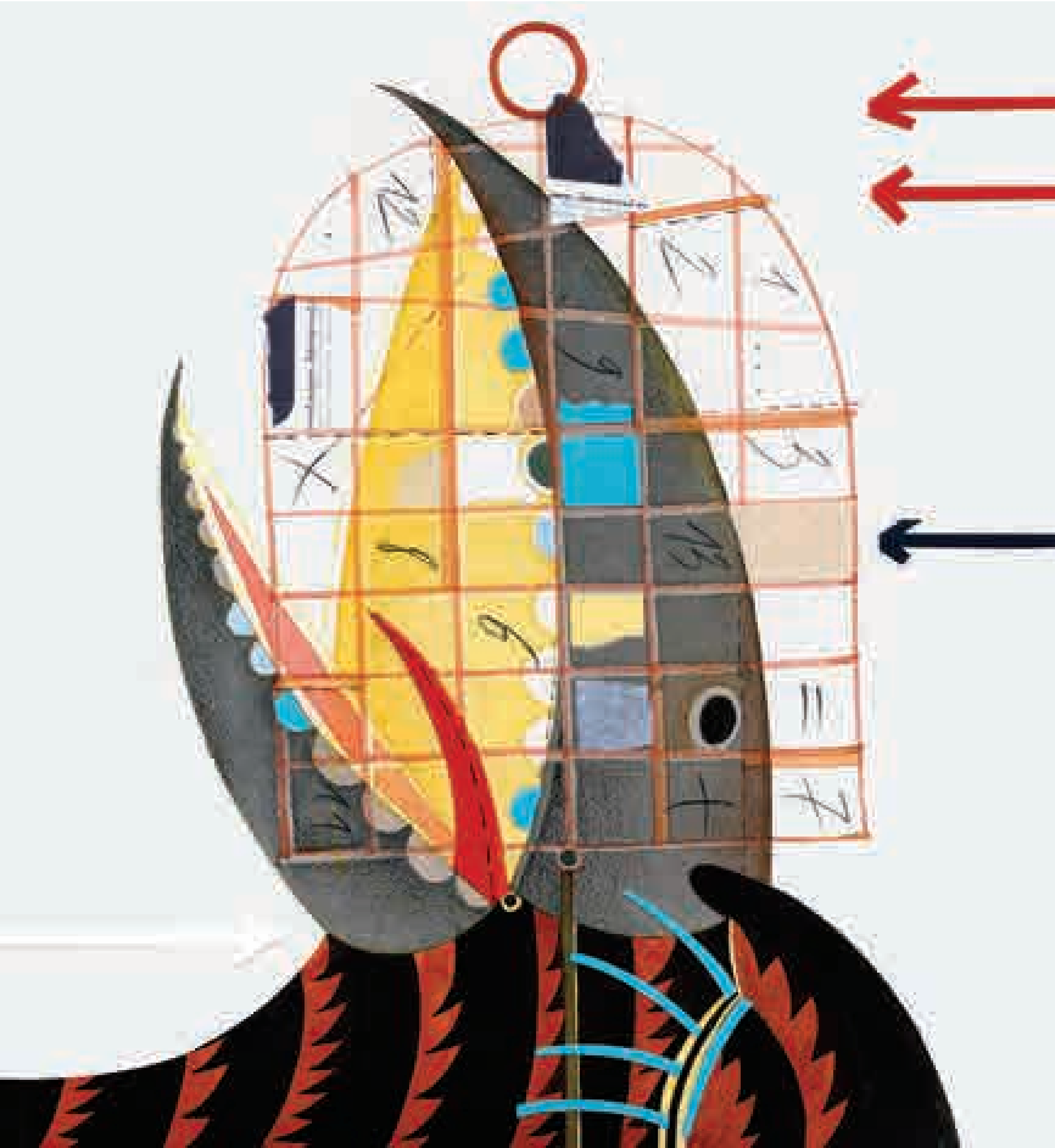
мастацтва

#08

ЖНІВЕНЬ **2014** WWW.KIMPRESS.BY/MASTACTVA E-MAIL: ART_MAG@TUT.BY



змест

■ АРТЭФАКТЫ

Алена Мальчэўская
Клуб адзінокіх птушак палкоўніка Фяцісава
«Палкоўнік-птушка» Хрыста Бойчава ў Маладзёжным тэатры
5

Алеся Белявец
За кратамі свята
«Адны — такія, іншыя — такія» Тамары Сакаловай
8

Алена Іванюшанка
Горад з іншага ракурсу
II Мінскі форум вулічных тэатраў
10

Алеся Белявец
Імпэт і колер
Жывапіс Наталлі Чарнагаловай
12

Аліна Будзевіч
Вяртанне па дарозе жывапісу
Адкрыццё галерэі мастака Аляксея Кузьміча ў вёсцы Махро
13

Наталля Гарачая
Код гісторыі
Выстава да ўгодкаў паўстання 1863—1864 гадоў
14

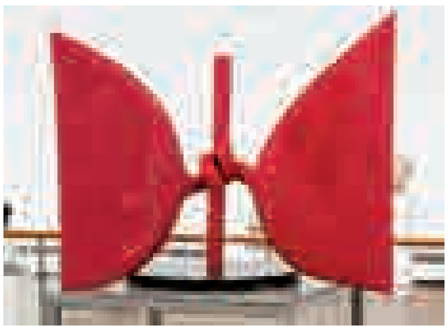
■ ДЗЕЙНЫЯ АСОБЫ

Алена Лісава
Галіна Гарэлава.
Мініяцюры на шоўку
16

■ ДЫСКУРС

Ад мінскай школы да пакалення «BY NOW»
З рэдакцыйнага «круглага стала»
20

Алена Лісава—Таццяна Мушынская
Тройка! Сямёрка... Туз?!
Новае ўвасабленне «Пікавай дамы»
26



Настасся Ганчарова.
Адымаць, памнажаць. Інсталяцыя. 2014.

Павел Вайніцкі
Хто на кані?
Скульптура і скульптары пачатку XXI-га
30

Наталля Агафонава
Ніхто не хацеў паміраць
Кінафестываль «1914 Revisited/Вяртанне ў 1914»
34

■ У МАЙСТЭРНІ

Алеся Белявец
Сувой ідэй
Алена Обадава пра каштоўнасць творчага працэсу
38

■ ПАРАЛЕЛІ

Людміла Грамыка
Новыя міфалагемы, або Змена тэатральных эліт
Лепшыя расійскія спектаклі
42

Ніна Мазур
Юрый Бутусаў. Шлях да Шэкспіра
Лаўрэаты «Залатой маскі»
44

■ КУЛЬТУРНЫ ПЛАСТ

Надзея Усава
Князёўна з гітарай
Гісторыя партрэта Крысціны Магдалены Радзівіл
46

■ ПАКАЛЕННЕ NEXT

Вікторыя Гулевіч
Алесь Кудрашоў
48

На першай старонцы вокладкі:
Андрэй Савіч. Спеў у клетцы.
Акварэль, каляровыя алоўкі, калаж. 2014.

«МАСТАЦТВА» № 8 (377). ЖНІВЕНЬ, 2014.

ЗАСНАВАЛЬНІК ЧАСОПІСА — МІНІСТЭРСТВА КУЛЬТУРЫ РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ. ВЫДАЕЦЦА СА СТУДЗЕНЯ 1983 ГОДА. РЭГІСТРАЦЫЙНАЕ ПАСВЕДЧАННЕ № 638 ВЫДАДЗЕНА МІНІСТЭРСТВАМ ІНФАРМАЦЫІ РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ.

ГАЛОЎНЫ РЭДАКТАР **ЛЮДМІЛА АЛЯКСЕЕЎНА ГРАМЫКА**. РЭДАКЦЫЙНАЯ КАЛЕГІЯ: **ТАЦЦЯНА АРЛОВА, АЛЕСЯ БЕЛЯВЕЦ, ВОЛЬГА ДАДЗІЁМАВА, МІХАСЬ ДРЫНЕЎСКІ, ІНЭСА ДУШКЕВІЧ, ВАЛЕРЫЙ ЖУК, ЭДУАРД ЗАРЫЦКІ, АЛЕНА КАВАЛЕНКА** (НАМЕСНІК ГАЛОЎНАГА РЭДАКТАРА), **ТАЦЦЯНА МУШЫНСКАЯ, УЛАДЗІМІР РЫЛАТКА, РЫЧАРД СМОЛЬСКІ, УЛАДЗІМІР ТОЎСЦІК, РАСЦІСЛАЎ ЯНКОЎСКІ, АЛЯКСАНДР ЯФРЭМАЎ**.

МАСТАЦКІ РЭДАКТАР **АНДРЭЙ ГАНЧАРОЎ**. ЛІТАРАТУРНЫ РЭДАКТАР **ЛІДЗІЯ НАЛІЎКА**. ФОТАКАРЭСПАНДЭНТ **СЯРГЕЙ ЖДАНОВІЧ**. НАБОР: **ІНА АДЗІНЕЦ**. ВЁРСТКА: **АНДРЭЙ ГАНЧАРОЎ, АКСАНА КАРТАШОВА**.

ВЫДАВЕЦ — РЭДАКЦЫЙНА-ВЫДАВЕЦКАЯ ЎСТАНОВА «КУЛЬТУРА І МАСТАЦТВА». АДРАС ВЫДАВЕЦТВА І РЭДАКЦЫІ: 220013, МІНСК, ПРАСПЕКТ НЕЗАЛЕЖНАСЦІ, 77. ТЭЛЕФОН 292-99-12, ТЭЛЕФОН/ФАКС 334-57-35 (БУХГАЛТЭРЫЯ).

Падпісана ў друк 20.08.2014. Фармат 60х90 1/8. Папера мелаваная. Друк афсетны. Гарнітура «Minion Pro». Ум. друк. арк. 6,0. Ум.-выд. арк. 10,25.
Тыраж 1521. Заказ 2390.
Дзяржаўнае прадпрыемства «Выдавецтва "Беларускі Дом друку"». 220013, г. Мінск, праспект Незалежнасці, 79. ЛП № 02330/106 ад 30.04.2004.

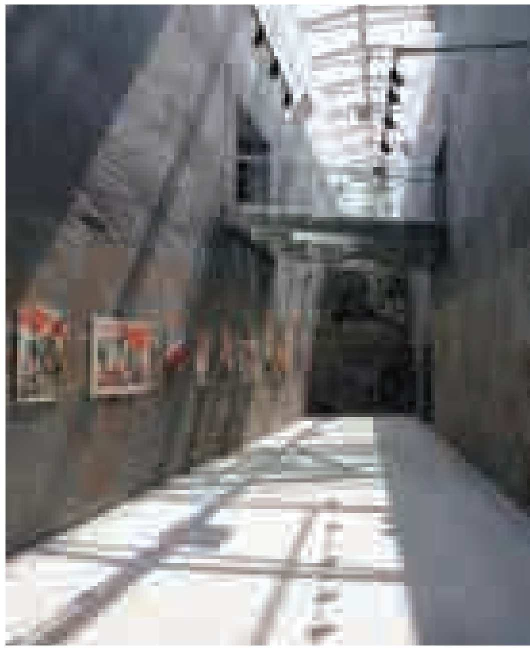
■ ПАДЗЕЯ

Дзесяць промняў для музея

Галоўны архітэктар Беларускага дзяржаўнага музея гісторыі Вялікай Айчыннай вайны Віктар Крамарэнка загрунтаваў канцэпцыю будынка на чатырох блоках — чатырох гадах вайны. Праз прасветы паміж імі можна ўбачыць абеліск «Мінск — горад герой». Галоўны фасад вырашаны ў мажорных тонах, адваротны афармляўся з дапамогай скульптурных форм. Матэрыялы фасада таксама сімвалічныя: сталь і залацістае шкло — бляск зброі і ордэнаў Перамогі. Дзесяць промняў-пілонаў упрыгожаны скульптурнымі барэльефамі. На кожным з іх знайшла ўвасабленне пэўная тэма, звязаная з падзеямі вайны, што адбываліся на нашых землях. Нападзенне 22 чэрвеня 1941 года, абарона Брэсцкай крэпасці, партызаны, вызваленне Мінска...

Недалёка ад галоўнага ўвахода — каля падножжа вадаспада — размясцілася скульптура «Развітанне». Яе аўтар — Алесь Шатэрнік. Сюжэт — пранізлівы і лірычны, вырашэнне трохметровага манумента — не пампезнае, зроблена ў стылі станковай скульптуры, а заснаваны гэты абагулены вобраз на жыццёвым сюжэце. Маці будучага скульптара, збіраючы мужа на вайну, зашыла ў шынель абразок святога Мікалая Угодніка. Жэст развітання ператвараецца ў жэст бласлаўлення... Дарэчы, іконка дапамагла...

Сяргей Селіханаў. Падпольшчык Валодзя Шчарбацэвіч. Бронза. 1971.



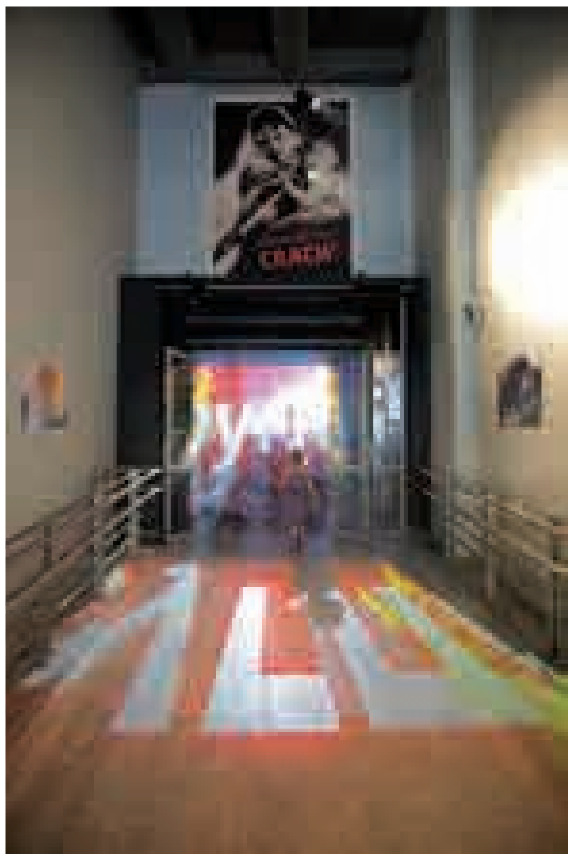
Унутры будынка наведнік праходзіць праз дзесяць залаў — нібы пражываючы розныя этапы вайны. Паўз сцэны бітвы ўваходзіць у агонь палаючай вёскі, затым трапляе ў партызанскі атрад... Гэтаму спрыяюць як рэальныя экспанаты — ад вагона да патрона, — так і багатае мультымедыйнае начынне. На экраны праецыруюцца сцэны бітваў, ваенны побыт, шматлікая інфармацыя падаецца гледачу з дапамогай разнастайных тэхнічных прыстасаванняў, аўдыя- і відэафарматаў. Вянчае ўвесь экскурсійны маршрут зала Перамогі. Гэта вялікае памяшканне, напоўненае святлом, вырашана ў выглядзе купала. На мармуровых сценах залацістымі літарамі ўвекавечаны імёны герояў вайны.

Творы жывапісу, графікі, скульптуры — неабходныя элементы гэтага аповеду. Абстрагавацца, абагульніць, знайсці асаблівыя механізмы ўздзеяння на чалавека — хіба не тое, чым мастацтва займалася цягам усёй сваёй гісторыі?

ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.

Алесь Шатэрнік.
Развітанне.
Камень, бронза.
2014.

Наталля Апіёк.
Галгофа.
Бронза. 2009.



АКТУАЛІІ

АЛЕНЫ МАЛЬЧЭЎСКАЙ

Сучасныя драматургі пішуць п’есы так, як некалі Хармс заклікаў пісаць вершы: кінеш у вакно — і яно паб’ецца. Але шыбы ў рэпертуары беларускіх тэатраў збольшага цэлыя. Калі нехта з рэжысёраў бярэцца за сучасную драматургію, то лічыць за лепшае запакаваць тэкст у сто пяцьдзясят абгортак, чырвонымі літарамі напісаць на іх «Не кідаць!» і прасачыць за тым, каб гэты скрутак з максімальнай асцярожнасцю быў дастаўлены гледачу.

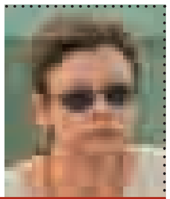
Перад паходам на чарговую прэм’еру ў галаве заўсёды круціцца думка: «Нарэшце! Нарэшце і ў беларускім рэпертуарным тэатры можна паглядзець Паўла Пражко (ці Дзмітрыя Багаслаўскага, ці Яраславу Пуліновіч)!» Аднак выходзіш з залы пасля прагляду з сумневам: а ці яны гэта былі?

Напрыканцы сезона Сяргей Кулікоўскі паставіў у Новым драматычным тэатры п’есу Яраславы Пуліновіч «Як я стаў». Гісторыя пакалення дзевяностых, якое не ўмее несці адказнасць за свае ўчынкі і хутчэй забаніць праблему ў віртуальнай прасторы, чым будзе яе вырашаць,ператварылася ў гісторыю пра інфантыльнасць моладзі ўсіх часоў і народаў. Падкрэсленая драматургам рэальнасць саступіла месца тэатральнай умоўнасці і абагуленасці. З тэксту ролі пажылой артысткі ТЮГа Арыны Аркадзьеўны знікла частка абсцэннай лексікі, з-за чаго яе рэплікі сталі каструбаватымі.

Так, рэжысёр, безумоўна, мае творчую свободу і права змяняць тэкст адпаведна тым задачам, якія ён перад сабой ставіць. Але ж ці адносіцца да творчых задач жаданне не выводзіць гледачоў з зоны камфорту, распавядаючы гісторыю як бы пра нас, але не пра нас? Без дай прычыны пазбавіць героя яго маўленчай характарыстыкі, старанна выпісанай драматургам?

Драматург піша тэкст, каб пабіць шкло. Каб гледачы звярнулі на нешта ўвагу, ускрыкнулі ад нечаканасці і выдыхнулі над грудком аскепкаў: «На шчасце!». Рэжысёр не наважваецца кідаць тэкст у вакно. Напісанае драматургам ён разам з акцёрамі выносіць праз дзверы, не асабліва звяртаючы на сябе ўвагу. Дык ці можна ўсё-такі лічыць імкненне захаваць шыбы, якія мусяць быць разбітымі, творчай задачай і ўласным стылем? ■

СКРЫПТАГРАМА



ЛЮБОВІ ГАЎРЫЛЮК

У летнія месяцы хочацца ўбачыць новае, улавіць перамены ў звыклых рэчах. Лепшым фатографам міжнароднага кірмашу сучаснага мастацтва «Арт-Вільнюс 2014» стаў Ігар Саўчанка з «Унікатамі».

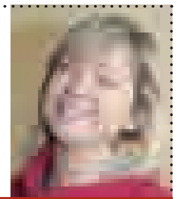
Парадавала першае месца Надзеі Дзегцяровай у конкурсе «Мая краіна ва Усходнім партнёрстве». Выйграў здымак з серыі «За шклом», зроблены у 2007 годзе.

У нашым фатаграфічным асяроддзі адразу ж разгарнулася палеміка з нагоды таго, якой паўстала Беларусь у праекце пераможцы — Надзеі Саўчанкі. Здымкі, адабраныя ўкраінскім журы (менавіта такімі былі ўмовы міжнароднага конкурсу), некаторым беларускім гледачам падаліся занадта дэпрэсіўнымі. Насамрэч нам заўсёды хочацца паказаць месца, дзе мы жывём, як мага найлепшым чынам. Такімі пачуццямі і кіраваліся многія ўдзельнікі дыскусіі.

І ў сувязі з гэтым радуе іншае. «За шклом» перамагла ў беларускім конкурсе «Мінская фатаграфіі. Гараджане», які праводзіўся галерэяй «Nova». У Ігара Саўчанкі на буйныя міжнародныя выставы выбіраюць звычайна больш раннія рэчы — як водгук на палітычныя перамены пачатку 1990-х гадоў. На гэты раз адзначаны аўтары і фатаграфіі наступнага хparty лагічнага этапу. Нулявыя яшчэ не сталі гісторыяй, але ўжо афармляюцца ў нашай свядомасці як асобнае дзесяцігоддзе. І пацвярджэнне ўнутраных ацэнак замежнымі экспертамі — станоўчы знак. Надзея Дзегцярова нездарма выбрала для конкурсу менавіта гэтую серыю. Галерэя «Ў» не стала эксплуатаваць старыя заслугі Саўчанкі, а прасунулася на крок наперад з больш новымі працамі. І тое, што «Унікаты» былі адзначаны ў Літве, дзе фатаграфія заўсёды займала самыя моцныя пазіцыі, — выдатны вынік. Дзегцярова адзначана журы Украіны, дзе гэтае мастацтва развіваецца больш чым плённа.

Упэўнена, што ёсць і іншыя прыклады падобнага кшталту: пасля «мінскай хвалі» ўжо складваецца наступная генерацыя фатографаў, якія занялі свае асобнае месца ў беларускім культурным полі і паспяхова пацвердзілі яго на міжнародным. ■

ВАРЫЯЦЫІ



СВЯТЛАНЫ ГУТКОЎСКАЙ

У наш час актуальна і модна аб’ядноўвацца. І прыклады — на кожным кроку: ад палітыка-эканамічных саюзаў да сцэнічных твораў сінтэтычнага характару. З’яднанне ў адным мастацкім прадукце сродкаў і прыёмаў розных відаў творчасці, — патрэба часу. Аднак што мы набываем і што губляем, калі размова ідзе пра харэаграфію?

Шлях, які прайшла харэаграфічная мініяцюра, вялікі. Вобразнасць, метафарычная шматзначнасць — гэтыя прыкметы танца ў канцы мінулага стагоддзя былі шматкроць узмоцнены пастаноўшчыкамі нумароў. «Баль правіла» музычна-тэатральная прырода пластыкі. Вобразнасць была яе сутнасцю, і цяжка змірыцца з думкай, што мініяцюра як *самакаштоўны твор* паступова памірае.

Сёння на сцэне запатрабавана толькі так званая «антуражная харэаграфія» (або падтанцоўка вакалісту), якой адведзена зневажальная роля другога плану. Але ж сцэнічны танец — гэта не набор эфектных рухаў! Гэта аўтарскі тэкст, лагічна пабудаваны балетмайстрам, які передае індывідуальнае ўспрыманне музыкі і ў саюзе з ёй стварае вобразную сістэму. Цяпер пастаноўшчыкі такіх падтанцовак часцей выкарыстоўваюць апрабаваныя эпатажныя прыёмы і лексічныя знаходкі з ужо створанага і ўбачанага (перадусім — у замежных творцаў), чым шукаюць сваё і арыгінальнае. Так, танцавальная падтрымка неабходная эстрадным спевакам, бо ўзмацняе глядацкі эфект нумара ўвогуле. Але…

Ёсць і іншы бок праблемы. Як вядома, выканаўца і глядач выхоўваюць адзін аднаго. Большая частка публікі чакае трукаў, горача пляскае каскаду рухаў і тым самым заахвочвае танцораў. У адказ харэографы і артысты імкнуцца памножыць тэхнічны арсенал, забываючыся на вобразнасць, без якой ніводны твор не можа прэтэндаваць на прыналежнасць да мастацтва. Мова танца становіцца механістычнай, адбываецца нівеліроўка і харэаграфічнага почырку, і выканальніцкага стылю, у выніку спустошваецца вобразны змест нумара. Магчыма, мой непакой своечасовы, магчыма, запозненны. Але ці трэба некага пераконваць у тым, што менавіта творцы фарміруюць мастацкі густ гледачоў? ■

Клуб адзінокіх птушак палкоўніка Фяцісава

«Палкоўнік-птушка» Хрыста Бойчава
Рэжысёр Сяргей Анцэлевіч
Кампазітар Аляксандр Лібярзон
Харэограф Вольга Скварцова
Анімацыя Веранікі Чайкі
Беларускі дзяржаўны маладзёжны тэатр

ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.

АЛЕНА МАЛЬЧЭЎСКАЯ

З'яўленне ў рэпертуары Маладзёжнага спектакля «Палкоўнік-птушка» падаецца адной з самых важных падзей тэатральнага сезона. У першую чаргу пастаноўка звяртае на сябе ўвагу як акт праяўлення творчай ініцыятывы моладзі тэатра.

Не сакрэт, Маладзёжны перажывае не лепшыя часы: рэканструкцыя, змена мастацкага кіраўніцтва, адсутнасць вызначанай рэпертуарнай палітыкі. «Не вельмі проста быць артыстам кардэбалета сем гадоў», — прызнаецца акцёр Маладзёжкі Ілья Чарапко-Самахвалаў у адным з інтэрв'ю і сярод апошніх сваіх цікавых і значных тэатральных работ узгадвае ролю ў спектаклі «Шкляны звярынец» Тэнесі Уільямса 2005 года. Самавыяўляцца маладым артыстам даводзілася па-за сценамі тэатра: Ілья Чарапко-Самахвалаў больш вядомы як лідар гуртоў «Кассиопея» і «Петля пристрастия», Дзмітрый Багаслаўскі — як драматург... «Палкоўнік-птушка» — гэта фактычна «Не магу маўчаць!» моладзі, толькі не дзёрзкае і правакацыйнае, а шчырае і кранальнае. Кшталту: «Мы не можам больш Астроўскага і Мальера, нам хацелася б распавесці іншую гісторыю»...

«Палкоўнік-птушка» — трагікамедыя балгарскага драматурга Хрыста Бойчава. Пасля таго, як у 1997 годзе п'еса перамагла ў міжнародным конкурсе Брытанскага савета, а Гаральд Пінтэр уручыў драматургу галоўны прыз, гэты твор паставілі ў дзясятках краін свету. Чым жа адметная беларуская інтэпрэтацыя?

Напачатку некалькі словаў пра сюжэт. Падзеі адбываюцца падчас вайны на Балканах. У закінутую недзе ў гарах псіхіятрычную клініку прыязджае новы доктар, а праз колькі дзён праз памылку пілота на тэрыторыю дома скрухі трапляе скрыня з вайсковай формай ААН і запасам ежы. З'яўленне скрыні ўплывае на псіхічны стан рускага палкоўніка Фяцісава, які ў час вайны страціў усіх блізкіх і цяпер ні на што не рэагуе ды не размаўляе. Палкоўнік вяртаецца да жыцця і ператварае душэўнахворых у элітнае вайсковае падраздзяленне — баявы атрад ААН, які рушыць у паход, каб далучыцца да вайсковай часткі... У «Палкоўнікуптушцы» Бойчаў імкнецца даследаваць катэгорыі «нармальнага» і «ненармальнага» ў чалавеку, яго магчымасць адаптавацца да соцыуму, стан адзіноты і тое, як вайна можа паўплываць на псіхіку людзей.

Спектакль Маладзёжнага тэатра адметны рэжысёрскай работай Сяргея Анцэлевіча. Гэта яго другая заўважная праца за апошні час — у 2013 годзе ў межах Міжнароднага форуму тэатральнага мастацтва «Тэарт» Сяргей Анцэлевіч паставіў п'есу «Patris», напісаную ў суаўтарстве з Дзмітрыем Багаслаўскім і Віктарам Красоўскім. «Палкоўнік-птушка» і «Patris» вызначаюцца схільнасцю рэжысёра да сінтэзу псіхалагічнага тэатра і так званага тэатра новай шчырасці, а таксама да свядомага выбару драматургічнага матэрыялу, дзе б такі сінтэз быў дарэчы.

«Палкоўнік-птушка» Сяргея Анцэлевіча — выключна мужчынскі спектакль. Адзіную жаночую ролю — прастытуткі Пепы, якая думае, што клініка — гэта манастыр, і імкнецца замаліць свае грахі, — таксама выконвае мужчына (Дзмітрый Багаслаўскі). Аднак гэта рэжысёрскае рашэнне мае і свае недахопы, бо выяўляе розны ўзровень акцёрскай ігры. Напрыклад, гратэскнае існаванне цыгана-імпатэнта Давуда (Дзяніс Маісейчык), вобраз якога плоска вырашаецца за кошт яркага перманентнага праяўлення сексуальнага жадання, не стасуецца з фізічна прадуманым сцэнічным існаваннем глухога вайскоўца Хачо (Мацвей Шкуратаў).

Пра вобраз Хачо варта сказаць асобна. Не часта сёння можна сустрэць такое яскравае праяўленне характару праз фізічныя якасці. Мацвей Шкуратаў акцэнтуе ўвагу на глухаце свайго героя. Ён дасканала передае маўленне чалавека, які дрэнна чуе. Выразна абазначаны ўяўны цэнтр цела Хачо — вусны. Па чужых вуснах ён чытае словы. Сваімі вуснамі ён няспынна варушыць: ці то трэніруе іх, каб расказваць сваім суседзям навіны, што паказвае тэлевізар без гуку; ці то падкрэслівае, як неспакойна яму ў пракаветнай глухаце, і передае той ціхі шум, на які часта скардзяцца людзі з парушэннямі слыху. Вобраз развіваецца фізічна. Як толькі Фяцісаў пачынае камандаваць «салдатамі», Хачо паступова супакойваецца і яго хаатычныя рухі замаруджваюцца і знікаюць. У канцы спектакля Хачо вяртаецца да сябе-салдата, такога, якім ён быў да выбуху і страты слыху. Работа Мацвея Шкуратава самая цікавая ў спектаклі.

Хочацца адзначыць і сцэнаграфічнае вырашэнне, важным складнікам якога стала праца Веранікі Чайкі. З дапамогай вялізнага экрана, куды праецыруюцца каляровыя фотаздымкі і чорна-белая анімацыя, героі з'яўляюцца і знікаюць. Анімацыйная праекцыя суправаджае прыезд доктара і ператварэнне Фяцісава ў птушку (а таксама іншыя ключавыя сцэны спектакля), што надае дзеянню пэўную містычнасць і падкрэслівае абсурдысцкія інтанацыі драматургіі.

«Палкоўнік-птушка» — гэта першы крок да зменаў, які здолелі зрабіць маладыя. Паспрабавалі стварыць неабходны ім тэатр. Пасля прагляду з'яўляюцца спадзевы на тое, што шлях гэты будзе доўгі, а тым, хто ідзе, хопіць сілаў. ■

НА КАНТРАСТАХ

Вылучаны намінанты III Нацыянальнай тэатральнай прэміі, яе завяршальны этап адбудзецца ў Мінску ў лістападзе.
Мы звярнуліся да членаў адборачных камісій у галіне драматычнага, лялечнага і музыкальнага тэатраў з просьбай агучыць свае прагнозы і чаканні напярэдадні гэтай важнай падзеі.

Валерый Анісенка,
дырэктар і мастацкі кіраўнік
Нацыянальнага тэатра імя Якуба Коласа:
— Я заўсёды чакаю спектакля-падзеі, спектакля-цуду, які ўсё ж такі здарыўся на мінулай прэміі: «Пікавая дама» Алега Жугжды тады атрымала ўсе галоўныя ўзнагароды. А ў дужках заўважу: сёлета цуду не будзе. Метадалогія працы акцёраў, іх спосаб існавання на сцэне — на вельмі нізкім узроўні, яны страцілі павагу да слова, эмоцыі замяняюць сэнс, а гэта шкодна для тэатра. Мы правінцыйныя ў гэтых дачыненнях…

Аляксандр Гарцуеў,
мастацкі кіраўнік
Рэспубліканскага тэатра
беларускай драматургіі:
— Не маю права рабіць ніякіх прагнозаў, гэта некарэктна. Тое самае, як спытаць у нямецкіх футбалістаў напярэдадні сёлетняга фінальнага матча Чэмпіянату свету, хто пераможа.

Барыс Герлаван,
галоўны мастак
Нацыянальнага тэатра
імя Янкі Купалы:
— Адразу заўважу, што ўстрымаюся ад канкрэтных прэтэнзій да спектакляў, бо члены адборачнай камісіі глядзелі іх, у асноўным, на дысках, а крытыкаваць можна толькі тое, што бачыў жыўцом. І ўсё ж па выніках гэтых праглядаў у мяне склалася ўражанне, што ўзровень драматычных спектакляў у нас — «ледзь-ледзь». Не дацягваюць яны да Нацыянальнай прэміі. Магчыма, акрамя аднаго — «Пана Тадэвуша» Купалаўскага тэатра. Так, у ім яшчэ ёсць, што дарабіць, але ў цэлым вылучэння на прэмію ён варты.

Сяргей Кавальчык,
мастацкі кіраўнік
Нацыянальнага тэатра
імя М.Горкага:
— Я ўстрымаюся ад прагнозаў. Вось няхай вам Пінігін адказвае. Хай самы першы, самы нацыянальны, самы аблашчаны тэатр, які, дарэчы, выступае сярод арганізатараў прэміі, вам усё распавядзе.

Таццяна Арлова,
тэатральны крытык:
— Нейкай вельмі сур'ёзнай заяўкі на Гран-пры я сярод вылучаных кандыдатаў не бачу. Усё не выходзіць за межы. Не было здзіўлення, не здарылася адкрыцця. Мне здаецца, зоркі сыдуцца вакол «Пана Тадэвуша». Купалаўскі ўсё ж першы тэатр у краіне, і яго магчымасці нельга параўноўваць з магчымасцямі тэатраў абласных. Буйныя сталічныя і невялікія рэгіянальныя калектывы заўсёды будуць у няроўных умовах…

Можна выдзеліць абойму з трох спектакляў, якія стаяць, скажам так, на першай лініі: гэта «Аракул?..» Рускага тэатра, «Наш гарадок» Гродзенскага драматычнага і «Фрэкен Жулі» Магілёўскага драматычнага. Абіраць сярод іх не рызыкну, бо вылучаюцца яны па-рознаму: рэжысёрскай ці акцёрскай працай, музыкай і г.д. Ёсць і яўна другасныя пастаноўкі, якія дакладна не страсянуць сталічную публіку. Яны з'явіліся сярод намінантаў толькі для таго, каб з кожнага рэгіёну было па спектаклі. І ўсё ж паказ сцэнічных твораў з розных беларускіх гарадоў — станоўчая тэндэнцыя сёлетняй прэміі. У выніку складваецца поўная карціна тэатральнага жыцця краіны. Жыхары сталіцы змогуць даведацца пра тэатр за межамі Мінска.

Аляксей Стрэльнікаў,
тэатральны крытык:
— Мне вельмі шкада, што Нацыянальная прэмія зводзіцца да чэмпіянату Беларусі па тэатры. Агульнага тэатральнага працэсу ў нас няма — і гэты статус-кво толькі замацаваўся сёлетняй рэформай намінацый. Але і ў драматычных, і ў лялечных, і ў музыкальных тэатраў шмат надзённых праблем — з адсутнасцю інфраструктуры, пазіцыянаваннем тэатра ў грамадстве, выхаваннем кадраў… І кожны вырашае гэтыя праблемы паасобку… У прэміі так і не з'явілася «гаспадара», які б нёс адказнасць за ўвесь працэс. У выніку паслядоўная праца адборшчыкаў проста немагчымая.

Нам жа патрэбны не чэмпіянат, а кірмаш. Прэмія павінна стаць нагодай для сустрэч і абмеркаванняў, арганізацыі адукацыйных праектаў. А спектаклі павінны быць разнастайнымі і спецыфічнымі, несці ў сабе стратэгію развіцця ўсяго тэатра нашай рэспублікі. Патрэбна праграма для тэатраў малых гарадоў, шоукейс для замежных крытыкаў, асобная праграма для пачынаючых драматургаў і для эксперыментальных тэатраў. Менавіта па гэтым шляху крочаць у Расіі і Германіі. Дарэчы, у немцаў конкурснай праграмы няма ўвогуле.

Што тычыцца III Нацыянальнай прэміі, то ў драме ўсё роўна і прадказальна. На жаль, па прозвішчы рэжысёра ўжо можна меркаваць, які спектакль убачыш, — і не памыліцца. Мне ў першую чаргу цікавыя пастаноўкі з рэгіёнаў — на шчасце, будзе магчымасць пабачыць іх жыўцом. Адзін з нямногіх беларускіх спектакляў, якія здзіўляюць, — гэта «Гамлет» Ігара Казакова з Магілёўскага лялечнага, яго я і лічу лепшым.

Вячаслаў Івноўскі,
тэатральны крытык:
— Праграма драматычных спектакляў склалася вельмі сур'ёзная, усе 11 пастановак — годныя намінанты III Нацыянальнай тэатральнай прэміі. На маю думку, прэтэндэнт на галоўную ўзнагароду — «Пан Тадэвуш» Купалаўскага тэатра. Адзначу таксама «Раскіданае гняздо» Рэспубліканскага тэатра беларускай драматургіі. «Аракул?..» Рускага тэатра — цікавы рэжысёрскі падыход да п'есы Андрэя Макаёнка. Усе гэтыя спектаклі адметныя сваёй цэласнай структурай. Заслугоўваюць увагі, безумоўна, і пастаноўкі замежнай драматургіі — «Наш гарадок» Гродзенскага драматычнага і «Фрэкен Жулі» Магілёўскага драматычнага. Яны вылучаюцца рэжысёрскай культурай, агульным сцэнічным вырашэннем. Але мне падаецца, што ўсё ж такі менавіта беларуская тэматыка прыцягне большасць галасоў журы Нацыянальнай прэміі.

Віталь Катавіцкі,
загадчык кафедры рэжысуры
Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў:
— Нацыянальная тэатральная прэмія прадэманструе вельмі разнастайную карціну. Ёсць некалькі моцных спектакляў, а вось іншыя намінаваны, каб падтрымаць нашых рэжысёраў і іх тэатры, паказаць ім, што існуе пэўны крытэрый, пэўны ўзровень, да якога трэба цягнуцца. Прэмія пакажа, што пра тэатры не забываюць ні Міністэрства культуры, ні іншыя дзяржаўныя ўстановы, усе ідуць ім насустрач. Проста ўнутры калектываў трэба рабіць сваю справу. Ставіць сапраўдныя спектаклі. Бо, на жаль, сёння многія накіраваны на задаволенне сярэдніх глядацкіх запатрабаванняў. Але гледача трэба цягнуць за сабой. У гэтым і ёсць сэнс Нацыянальнай прэміі — адукоўваць і выхоўваць.

Вераніка Ермалінская,
тэатральны крытык:
— Не магу пакуль вылучыць нейкі канкрэтны драматычны спектакль, бо ўсе 11 прэтэндэнтаў, якія былі названы адборачнай камісіяй, годныя. Выдатна, што нароўні з нашымі сталічнымі і нацыянальнымі тэатрамі будуць прадстаўлены тэатры абласныя — з Брэста, Гродна, Магілёва і Маладзечна.

Аляксей Ляляўскі,
мастацкі кіраўнік
Беларускага дзяржаўнага тэатра лялек:
— Ніякіх у мяне прагнозаў і чаканняў. Бо нас, лялечнікаў, выдзелілі ў асобную намінацыю, а драму — у асобную. Я лічу ўмовы Нацпрэміі непрымальнымі і недарэчнымі.

Жана Лашкевіч,
тэатральны крытык:
— Галоўная тэндэнцыя III Нацыянальнай прэміі — лялькі па-над усім. На сёння лялечны — самы ўжытковы і элітарны від тэатра, які мае шмат варыянтаў і спалучаецца з іншымі яго накірункамі. За плёнам творчай справы лялечнікам папросту няма калі святкаваць процьму былых перамог. Магчыма, якраз асабістая сціпласць на тле выключнай цэхавай згуртаванасці ды паразумення дапамагае ім не страціць сябе. Што да прагнозаў… «Самазванец» Брэсцкага тэатра лялек.

Ігар Казакоў,
галоўны рэжысёр
Магілёўскага абласнога тэатра лялек:
— Хацелася б, каб гэтая прэмія зрабілася тварам праўдзівага сучаснага тэатра. І каб перамаглі не працоўныя рэпертуарныя «конікі», якія «цягнуць» фінансавыя паказчыкі, а сапраўды выбітныя спектаклі.

Галіна Алісейчык,
тэатральны крытык:
— Вельмі моцная праграма па тэатры лялек, у ёй няма слабых спектакляў. Усе цікавыя і незвычайныя. Складана кагосьці вылучыць. Надзвычай яркі атрымаўся «Самазванец» Брэсцкага тэатра лялек.

Што новага з'явілася на гэтай Нацыянальнай прэміі? Акрамя старэйшага пакалення рэжысёраў лялечнікаў — Аляксея Ляляўскага, Алега Жугжды, вельмі добра сябе праявілі маладыя, якія нароўні спаборнічаюць з мэтрамі. Гэта рэжысёры Аляксандр Янушкевіч, Ігар Казакоў, сцэнограф Таццяна Нерсісян. Янушкевіч і Нерсісян зрабілі цудоўны дзіцячы спектакль «Шматочкі па закуточках» у Мінскім абласным тэатры лялек «Батлейка», што сапраўды рэдкасць, бо спектаклі для дзяцей — і драматычныя, і лялечныя — звычайна прайграюць «дарослым» па сваіх мастацкіх якасцях. Яркая праца Аляксандра Вахрамеева ў «Гамлеце» Магілёўскага абласнога тэатра лялек: падчас паказу спектакля на Міжнародным фестывалі ў Мінску авацыі гледачоў тычыліся не толькі ўдалых акцёрскіх знаходак, але і сцэнаграфічных рашэнняў. Выдатная апошняя праца Валерыя Рачкоўскага ў «Самазванцы» Брэсцкага тэатра лялек.

Алена Мальчэўская,
тэатральны крытык:
— Выдатна, што на сёлетняй прэміі з'явіліся спецыяльныя секцыі: нарэшце балет і спектакль тэатра лялек ацэньваюць па розных крытэрыях. Але ўжо на этапе вылучэння намінантаў заўважныя недасканаласці. Напрыклад, дапрацаванае Палажэнне дазваляе вылучаць спектаклі незалежна ад таго, у якім годзе яны былі пастаўлены. Гэта ў нейкай ступені дыскрэдытуе ідэю прэміі: яна ж уручаецца не адзін раз, а перыядычна, — значыць, перыяды павінны быць вызначаны. Крыўдна, што адборачная камісія глядзіць спектаклі ў запісе. Задача Нацыянальнай тэатральнай прэміі не толькі ў тым, каб раздаць узнагароды, а яшчэ і ў тым, каб развіваць сучасны тэатральны працэс. Звычайныя прагляды з абмеркаваннем пасля, магчыма, недзе і з майстар-класамі фестывальнага фармату, паспрыялі б гэтаму.

Галіна Забэла,
вядучы спецыяліст
Грамадскага аб'яднання
«Беларускі саюз тэатральных дзеячаў»:
— Мой фаварыт — «Самазванец» Брэсцкага лялечнага. Пісьменны, добра выбудаваны спектакль, напоўнены сэнсамі. У ім усё склалася, усе кампаненты сышліся. І гэта вельмі паспяховая апошняя праца Валерыя Рачкоўскага на беларускай сцэне.

Вольга Дадзіёмава,
музыказнаўца:
— На сто працэнтаў упэўнена: абавязкова будуць адзначаны творы, якія раскрываюць гістарычную тэматыку: гэта балет «Вітаўт» Опернага і мюзікл «Соф'я Гальшанская» Музычнага тэатра. Тэма гэтая сёння вельмі запатрабаваная і актуальная. Тэза «наперад у мінулае» набывае асаблівы мастацкі сэнс, бо рух да гістарычных крыніц, адкрыццё прыхаваных старонак гісторыі, якія раней не вывучаліся, з'яўляюцца індыкатарам сталасці беларускага грамадства… Лічу прынцыпова важным вылучаць тыя сучасныя мастацкія пастаноўкі, якія маюць гістарычную скіраванасць, — гэта будзе стымуляваць з'яўленне такіх твораў у будучыні.

Радаслава Аладава,
музыказнаўца:
— Асабіста для мяне самай цікавай была пастаноўка твора Рыхарда Вагнера. Гэта другі выпадак у гісторыі айчыннага Тэатра оперы і балета (першым быў «Лаэнгрын» недзе ў сярэдзіне 1970-х). У 2013-м «Лятучага галандца» ў Оперным паставіў рэжысёр з Германіі Ханс-Іахім Фрай. У выніку на нашай сцэне з'явіліся постмадэрнісцкія ідэі. Атрымаўся сапраўды новы спектакль, цікавы шырокай публіцы і варты ўвагі прафесіяналаў. ■

За кратамі святла

Выстава Тамары Сакаловай «Адны — такія, іншыя — такія»
Мемарыяльны музей-майстэрня Заіра Азгура

АЛЕСЯ БЕЛЯВЕЦ

Выстава Тамары Сакаловай — не першая інтэрвенцыя сучаснага мастака ў былую майстэрню класіка сацрэалізму Заіра Азгура. Не так даўно ў залах музея і непасрэдна ў самой майстэрні дэманстраваўся праект Канстанціна Селіханава «Адзін і многія». Аўтар сам выбраў гэтую выставачную плошчу, асэнсаваўшы патэнцыял кантрасту, які дазваляў па-іншаму прачытаць творы і гранічна ясна вырашыць тэму — супрацьпастаўленне асобы і натоўпу. Важная заўвага Селіханава: ён кажа, што Азгур стварыў у скульптуры канкрэтныя вобразы, аднак, сабраныя разам, яны трансфармаваліся ў абстрактную масу. Я ж згадаю фотаздымак, бачаны ў тым жа музеі, на якім маэстра Азгур і мадэль — стомленая працаўніца з патухлым поглядам. Такія настроі ў яго творы не пераходзілі: рэальнасць праведзена — паводле канонаў стылю — праз асаблівы фільтр, такі лёгкі, плаўны завіток здымае ўсе жыццёвыя супярэчнасці.

Такім чынам, «адзін» — абстрактная маса — тое, што напаўняе прастору музея-майстэрні Заіра Азгура, у якой стала магчыма экспанаваць аб'екты сучаснага мастацтва. Калі Тамара Сакалова атрымала прапанову зладзіць сваю выставу, то спачатку разгубілася, а пасля захапілася — настолькі неперасякальнымі былі гэтыя канцэпты: «Пранікненне Іншага ў сцэны ўнікальнага музея стварае эфект абсурду паслядоўных, здавалася б — чужых адна адной эпох, аднак дасюль не разарваўшых паміж сабой сувязі». Эфект абсурду — гэта тэатральны эфект спалучэння неспалучальнага, «пластычных, жанравых і сімвалічных адрозненняў». Выбудоўванне гэтага ўзаемадзеяння стала асновай канцэпцыі выставы. «Галоўным гледачом становяцца не наведнікі, а шыхты бюстаў, статуй і злепкаў, створаных Азгурам. Дзякуючы поглядам гэтых "гіпсавых монстраў" пачынаецца спектакль, і менавіта для іх зладжана экспазіцыя, а жывы глядач, што сюды прыходзіць, робіць драматургію дзеяння завершанай».

Творы Тамары Сакаловай, змешчаныя ў іншы кантэкст, набываюць новыя канатацыі. На скрыжаванні поглядаў «гіпсавых монстраў» праца ўскладняе свой змест: становіцца больш агрэсіўнай ці наадварот — безабароннай. Глядач надзяляецца асаблівай функцыяй: ён завяршае ўтварэнне новай прасторы. Прасторы памяці. Праз перажыванне і пражыванне паўстае сувязь эпох, фарміруецца канцэпт Іншага...

Нягледзячы на тое, што выбудоўванне экспазіцыі з дапамогай геаметрычных структур і гульні святла — чыннік надзвычай важны, абстрактных форм было б недастаткова для мастакоўскай драматургіі. Абстрактныя рэчы аўтара выстаўляліся ў іншай частцы выставы — у суседняй зале. Працы Тамары Сакаловай, прадстаўленыя ў самой майстэрні, сярод азгураўскіх скульптур, уяўляюць сабой абстрагаванне рэальных аб'ектаў, яны нават маюць канкрэтныя назвы: змей, лесвіца, вусень... Гэтыя геаметрычныя кампазіцыі паўставалі ў выніку стылізацыі існых рэчаў, кожная з іх з'яўляецца вырашэннем асобна ўзятай фармальнай праблемы. Аднак іх пазнавальнасць прыўносіць у выставу пэўную сюжэтную канву, стварае

Фрагмент экспазіцыі Тамары Сакаловай у майстэрні Заіра Азгура.

ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.

Акно, лесвіца, амбразура, хронас. Шамот, эмаль. 1997.

гісторыю: візуальнае сутыкненне форм — ясны і чысты канцэпт — ускладняецца з'яўленнем гэтага наратыву — фантастычнага літаратурнага сюжэта: «Сіняя пачвара супраць Сталіна. Хто пераможа?» Аднак сіняй пачвары не перакрочыць межы светлавых кратаў. Экспанаванне аб'ектаў Тамары Сакаловай вырашана з такой дасканалай драматургіяй, што згаданы сюжэт становіцца паўнамёкам, паўжартам, якраз дарэчным для нівеліроўкі пампезнай манументальнасці скульптуры эпохі сацрэалізму.

Работы Тамары Сакаловай — не новыя. У музеі, як гэта ні парадаксальна гучыць, адбываецца іх актуалізацыя, бо яны не проста выстаўлены, а інсталяваны — з дапамогай подыума, што стварае межы інтэрвенцыі, святла, якое вылучае інсталяцыю з агульнай паўцемры (рэфлексы эфектна адбіваюцца на бронзавых манументах мінулай эпохі), гуку — не з гэтай рэальнасці, што на псіхалагічным узроўні акрэслівае праект нябачным ахоўным колам. Герметычная, замкнёная на сабе экспазіцыя ўступае ва ўзаемадзеянне з начыннем майстэрні класіка сацыялістычнага рэалізму на фармальным кантрасце, часам выбудаваным да абсурднасці прасталінейна, а таксама на больш тонкім ўзроўні — праз прастору агульнай памяці. У аўтара атрымалася абвастрыць асаблівасці прасторы, прадставіць гэта месца як перажываемы досвед.

Інтэнцыя не на канфлікт, а на гульню супрацьлеглых канцэптаў закладзена Тамарай Сакаловай у прымірэнчай назве: «Адны — такія, іншыя — такія». Мадэрнізм vs. сацрэалізм — гульня першасная, кантраст пачынаецца на ўзроўні формы. Пры стварэнні скульптур мастачка вырашала праблемы раўнавагі, руху, стылізацыі. Пры інсталяванні гэтых аб'ектаў у музеі яе задачы змяніліся. Галоўнай стала праца з прасторай — узаемаўплыў, зменлівасць, прывіднасць, кантэкст, акрэсліванне межаў і сфераў перасячэння... Рытм і колер, што спадаюць па меры развіцця скульптурнай формы, раптам уступаюць ва ўзаемадзеяннне з рытмам ценяў. Святло не толькі вызначае форму аб'ектаў, але і структурырue прастору паміж імі. У выніку завершаны праект — гэта эфемерная субстанцыя паміж прасторай і аб'ектам. Месца ўвасаблення становіцца больш важным, чым фармальныя і стылістычныя рэчы, таму што кропка адліку мастака — прастора музея.

Інсталяцыі ў майстэрні Азгура папярэднічала яшчэ адна частка экспазіцыі, з якой лагічна было пачаць разгляд усяго праекта. Аднак без ведання сутнасці тэатра абсурду цяжка было б зразумець ролю гэтых акцёраў — строгіх геаметрычных форм. Чатыры выразныя геаметрычныя аб'екты, паводле тлумачэння мастачкі, «канцэптуальна і фармальна выяўляюць драматургію асноўнай залы, падкрэсліваючы тэатральную і гістарычную часткі праекта. Формы чатырох прац схематычна паўтараюць прастору для дзеяння ў галоўнай зале. Абстрактныя формы акцэнтуюць увагу на руху ў двух напрамках, да тэмы "тут і там". А праца "Хронас" дадаткова звяртаецца да музея як да Музея памяці, акумулюючы важны для ўсяго праекта аспект часу».

Праца з памяццю... У духу сучаснага рацыяналізму мы прывыклі ўспрымаць візуальнае мастацтва праз прасторавыя катэгорыі, пазбаўленымі памяці. Час заўсёды змешчаны ў сэрцы любога твора. У праекце «Адны — такія, іншыя — такія» аўтар здолела вылучыць часавую канстанту з двух мадэляў формаўтварэння, з двух гістарычных эпох. ■

Памнажэнне. Шамот, эмаль. 1999.

Горад з іншага ракурсу

II Мінскі форум вулічных тэатраў

АЛЕНА ІВАНЮШАНКА

«Уварванне». Муніцыпальны тэатр рускай драмы «Эрмітаж» (Тула, Расія).

Калі глядзіш спектакль на вуліцы, адчуваеш натуральную свабоду. Ты вольны рухацца так, як пажадаеш, шукаць лепшую кропку, з якой захочаш глядзець выступленне. Вольны быць жывым, выяўляць свае эмоцыі, размаўляць не толькі з суседам, але і з акцёрам. Вольны сысці ў любы момант. І нікому не перашкаджаеш. Такія правілы вуліцы. Так горад жыў два дні на II Мінскім форуме вулічных тэатраў.

Размова пра яго пачалася вясною з не вельмі прыемных навін. Мінгарвыканкам прыняў рашэнне перанесці ўсе мерапрыемствы, запланаваныя на вясновa-летні перыяд на пешаходнай частцы вуліцы Карла Маркса (дзе летась праходзіў першы форум), у Верхні горад, які зрабіўся зонай гасціннасці падчас Чэмпіянату свету па хакеі. У інтэрнэце ўзнялася хваля абмеркаванняў і спрэчак. На пешаходнай вуліцы Карла Маркса ладзілася яшчэ і вялікая колькасць іншых імпрэз. Яна мае свае асаблівасці, і частка ўдзельнікаў, асабліва рамеснікаў, у Верхнім горадзе сапраўды апынулася ў невыгодным становішчы. Перамовы і перапіска з Мінгарвыканкамам ідуць дагэтуль. Ці вернуцца туды вулічныя артысты, невядома.

Другі форум вулічных мастацтваў літаральна прымусіў многіх мінчан даведацца пра таемныя і прыгожыя завулкі свайго горада. У натоўпе час ад часу чуліся воклічы радаснага здзіўлення. Сапраўды, Верхні горад для сёлетняга фэсту аказаўся вельмі ўдалай прасторай. У першую чаргу — праз разнастайнасць месцаў для выступлення: вялікая плошча, маленькія круглыя пляцоўкі, вузкія і не вельмі вуліцы, дворыкі, лесвіцы…

Летась на Першым форуме было адчуванне, што калектывы крыху збянтэжаны вуліцай: яны не выкарыстоўвалі прыродны ландшафт і «падарункі» гарадскога пейзажу. Тэатры выступалі на сцэне з каляровым заднікам, нягледзячы на натуральнае «індустрыяльнае» наваколле. А ўжо сёлета прастора выкарыстоўвалася больш прадуктыўна. Лепшым прыкладам гэтага стаў спектакль «Стрытвокер» славенскага калектыву «KUD Ljud», зроблены з дапамогай беларускай каманды. Гэты праект рэалізаваны ў шматлікіх гарадах Еўропы — Любляне, Марселі, Грацы, Норвічы і інш. Інтэрактыўны спектакль вырашаны ў форме экскурсіі. Яго пастаноўшчыкі знайшлі ў Верхнім горадзе шмат нечаканых аб'ектаў сучаснага мастацтва. Там ёсць свае Малевіч, Ротка, Полак, ёсць працы ў тэхніцы тактылізму і саўнд-інсталяцыі.

Экскурсіі аказаліся вельмі запатрабаванымі, збіралі мноства наведвальнікаў і раніцай, і пад моцным дажджом. Часам колькасць гледачоў пад канец спектакля падвойвалася — мінакі чулі, што адбываецца нешта цікавае, і далучаліся пасярод дзеі. Праект «Стрытвокер» мае шмат значэнняў. Здаецца, яго задача не паздзекавацца з канцэптуальнага мастацтва, а наадварот, даць штуршок да яго разумення. Такая вандроўка дапамагае па-новаму зірнуць на горад. Многія вопытныя вулічныя артысты лічаць, што тэатральнае мастацтва з цягам часу ўсё больш істотна ўплывае на аднаўленне гарадской прасторы.

Напрыканцы спектакля ў кожнага гледача была магчымасць паблукаць з ментальнай фотакамерай па бліжніх вуліцах і знайсці аб'екты мастацтва на сваё вока. Насуперак чаканням, мінская публіка не аказалася сціплай. Рэжысёр «KUD Ljud» Яша Енул распавёў, што для першых фестывальных спроб прыгожае турыстычнае месца якраз пасуе «Стрытвокеру», але агульная канцэпцыя праекту прадугледжвае яго паказ у нетыповай прасторы, напрыклад, у Малінаўцы або Шабанах.

Дарэчы, інтэрактыўнасць з'явілася яркай асаблівасцю фестывалю, якую адзначалі і мінскія, і замежныя госці. Элементы ўзаемадзеяння з публікай былі амаль у кожнага тэатра. І гэта вельмі пазітыўная тэндэнцыя. Зразумела, падручнікаў па інтэрактыўным тэатры няма. Час ад часу можна трапіць на пэўны майстар-клас. Сёлета ў Санкт-Пецярбургу па ініцыятыве знакамітага вулічнага тэатра маскі «Вандруючыя лялькі спадара Пяжо» ладзіўся семінар «Адкрытая інтэрактыўная імправізацыя. Экстравертны тэатр». Там тэатразнаўцы, псіхолагі і інтэрактыўныя трупы (у тым ліку беларускі калектыў «Мусташ») упершыню паспрабавалі стварыць слоўнік тэрмінаў і класіфікацыю паняццяў інтэрактыўнага тэатра. Гэтага не дастаткова, таму так важна на форуме ў адным месцы ўбачыць розныя мадэлі ўзаемадзеяння.

Тэатр узаемадзеяння «Мусташ» на мінскім фэсце паказаў прэм'еру «Паштавікі». Акцёры ў абліччах паштальёнаў разносілі гледачам лісты, паштоўкі і пасылкі. Пад канец выступу ўсе жадаючыя мелі магчымасць напісаць каму-небудзь ліст. Цягам форуму «Паштавікі» зматывавалі людзей падпісаць 57 паштовак і 13 лістоў. Незвычайны інтэрактыў прапанаваў народны тэатр «Кола» з Віцебска. Іх «Форум-стрыт» — вулічная версія форум-тэатра. Асабліва нечаканымі былі першыя хвіліны тэатральнага «падману», калі без усялякай аб'явы дзяўчынка-актрыса пачала нешта гучна крычаць на плошчы. Дзея развівалася, і мінакі здагадаліся, што гэта спектакль. Цікава, на вуліцы гледачы адразу ўцямілі правілы існавання форум-тэатра: калі вы не пагаджаецеся з паводзінамі герояў, можаце крыкнуць «стоп», замяніць аднаго з артыстаў і выказаць уласнае рашэнне праблемы.

Элементы інтэрактыву прысутнічалі і ў вулічным праекце эксперыментальнага тэатра «Галава-нага». «Спектакль пра Гарыча», адрасаваны падлеткам, — рэаль-

«Гулянне-любаванне». Творчае аб'яднанне «Карнавальчык» (Санкт-Пецярбург, Расія).

«Маручэла». Тэатр «Nikoli» (Кракаў, Польшча).

ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.

«Стрытвокер». Тэатр «KUD Ljud» (Любляна, Славенія).

ныя гісторыі акцёраў пра ўласнае дзяцінства і чытанне кніг пра Гары Потэра. Амаль у кожнай сцэне гледачам прапаноўвалі актыўны ўдзел: гульню, размерказанне на магічны факультэт ці спробу пакаштаваць маміну кашу. Малады інтэрактыўны «Тэатр 42» прэзентаваў некалькі ідэй: у адным спектаклі артысты паспрабавалі зрабіць аркестр з вялікага натоўпу; у іншым — дзяўчынкі ў вобразах Пэпі Доўгайпанчохі ладзілі гульні з гледачамі. Хапала інтэрактыву і ў гасцей з Санкт-Пецярбурга: творчае аб'яднанне «Карнавальчык» прывезла спектакль «Гулянне-любаванне».

Зразумела, ніводны фестываль вулічнага мастацтва не абмінуць сцэнічныя творы, у якіх ярка выяўлена візуальная частка. Так беларускі «ІнЖэст» выступіў з перформансам «Aliens» («Чужыя»), у якім дзейнічалі іншапланецяне на хадулях. Таксама на хадулях шпацыравалі прывабныя вінтажныя зомбі ў спектаклі тэатра «Сё» з Санкт-Пецярбурга. Эксперыментальная трупа «Eye» паказала прэм'еру «Дон Кіхот», падчас якой у паветра ўзнялася вялікая колькасць мукі. Прыгожым і ўтульным спектаклем-пантамімай «Маручэла» паўдзельнічаў у мінскім форуме тэатр «Nikoli» з Кракава. Спектакль натхнёны старымі кінастужкамі і прасякнуты настальгіяй.

Удзельнікі фэсту засведчылі: публіка сёлета была вельмі адкрытай і здольнай да авантур. Некалькі гадоў таму мінскі глядач быў вельмі сціплым і мог толькі ціха пасмейвацца. Цяпер жа нашы людзі адчуваюць сябе больш спакойна і ўпэўнена, яны нарэшце не пужаюцца позіркаў акцёраў «вочы-ў-вочы», не збягаюць пасля прапановы выйсці ў цэнтр плошчы. Магчыма, у гэтым дапамог і фестываль вулічных мастацтваў «Grand teatro», які праходзіў разам з форумам тэатраў. Шматлікія жывыя статуі, аніматары, танцоры ажыўлялі публіку, рыхтавалі яе. Зрабіла сваё і адчуванне свята, выкліканае вялікай колькасцю замежных заўзятараў Чэмпіянату свету па хакеі.

Асаблівым госцем на фэсце была Фларыяна Габер, прафесійны крытык, аўтар некалькіх манаграфій па гісторыі вулічнага мастацтва Францыі. У Мінску яна прачытала лекцыю пра стан сучаснага вулічнага мастацтва Еўропы, дала якасныя парады арганізатарам і тэатрам. А таксама сабрала матэрыял для наступнага артыкула ў часопісе «Stradda» Французскай нацыянальнай асацыяцыі вулічных мастацтваў, дзе ўжо змяшчалася інфармацыя і пра першы фестываль.

Сёлета форум быў вельмі ўдалы для выступоўцаў і гледачоў, а для арганізатараў, зразумела, нялёгкім. Цяпер фестываль нагадвае дзіця, якое падае вялікія надзеі і лічыцца перспектыўным. Таму яго трэба ўсхваляць і прымушаць верыць ва ўласныя сілы. Менавіта так і рабіла на ўсіх сустрэчах Фларыяна Габер. Паводле яе слоў, кожны фэст вулічных мастацтваў павінен прайсці пэўныя ступені развіцця, у тым ліку адукацыю публікі, пошук калектываў якаснага ўзроўню і, зразумела, фінансавую і арганізацыйную падтрымку грамадства і дзяржавы. У гэтым годзе некалькі прыступак, безумоўна, былі адолены... ■

Імпэт і колер

Выстава Наталлі Чарнагаловай
Палац мастацтва

АЛЕСЯ БЕЛЯВЕЦ

Жывапіс разарваў прастору залы Палаца мастацтва вольнай экспрэсіяй колеру і формы. Працы самых розных фарматаў, зробленыя ў разнастайных каларыстычных варыяцыях, лучыць хуткі рух рукі. Асаблівасць творчай манеры мастачкі Наталлі Чарнагаловай у тым, што яна стварае свае карціны пальцамі. Тлумачыць гэта тым, што пэндзлі раней былі для яе занадта дарагімі. Мне здаецца, што яна вельмі ўдала знайшла тэхніку пісьма, адпаведную як свайму тэмпераменту, так і стаўленню да натуры і ўласнай работы. Мастачка арганічна працуе з масамі фарбы, чыстымі лакальнымі колерамі, апантана змешваючы іх непасрэдна на самім палатне. Стылістычна гэта сумесь пуантылізму з абстрактным імпрэсіянізмам. У выніку — нешта іншае: асобаснае выказванне творцы без асаблівых аглядак на каноны і правілы. У пуантылізме выява ўзнікае аптычным чынам — з кропак лакальных колераў. У абстрактным экспрэсіянізме першасная структура, што выяўляе ўнутры сябе экспрэсію ўласнага ўзнікнення. Спалучаючы абодва метады-пасылы, мастачка атрымлівае і абрыс рэальнага, і энергію стварэння, якую імкнецца затрымаць з дапамогай гэтай імпэтнай тэхнікі. Як ні дзіўна, свае краявіды, нацюрморты і партрэты Наталля Чарнагаловая піша з натуры. Прыгледзеўшыся да яе твораў на выставе, за віхурай ліній і плям можна ўбачыць выяву і правесці класіфікацыю паводле жанру.

Яе працы — як і працэс іх стварэння — чыстая ілюстрацыя адной з тэорый нараджэння мастацкага твора з творчага імпульсу, які дзейнічае на мастака на падсвядомым узроўні. У некаторых творцаў ён становіцца ўсёпаглынальным — як жывая істота, імплантаваная ў чалавечую псіхіку.

Аднак дамо слова самой мастачцы…

Пра тэхніку

«Я не належу да якой-небудзь плыні беларускага мастацтва, развіваюся сама па сабе. Гадоў трыццаць таму паспрабавала пісаць рукамі. Спадабалася. Стала на палатно размяшчаць фарбы чыстых колераў і змешваць іх там жа. Палітра — гэта мая карціна. Дзесьці я стараюся спадабацца, там я фігуратыўная, інакш — атрымліваецца абстракцыя. Задаволіць усіх немагчыма. Чакаць аднолькавых адносінаў да мастацтва — таксама не выпадае. Аднойчы на польскім пленэры раскінула плямы на некалькіх маленькіх палотнах, маўляў, тут будуць кветачкі, а тут — краявід. Зрабіла абстрактныя загатоўкі. Аднак польскім гледачам яны якраз і спадабаліся. Прасілі нічога рэалістычнага не дадаваць, пыталіся, колькі каштуе».

Імпульсы

«Працую толькі ў добрым настроі і кожны дзень, жывапіс для мяне як паветра. Ранкам, пакуль не ствару карціну, нават не дазваляю сабе кавы выпіць. Ні з кім не размаўляю. Я павінна разрадзіцца — атрымаць асалоду ад працэсу. Пішу хутка, бо хутка перагараю, не магу доўга працаваць. Цікавы імгненны эфект.

Аднойчы спрабавала пісаць з заплюшчанымі вачыма, у цемры, пад джаз, ледзь дачакалася раніцы, каб паглядзець пры дзённым святле, што атрымалася. Лепш, чым з адкрытымі вачыма. І я зразумела, што трэба менш думаць, а працаваць у куражы, выплюхнуць тое, што маеш, і даверыцца сваёй душы. Хай яна плача і спявае, як хоча. Дай ёй свабоду.

Прывезла мальберт з сабой у Мінск, не ўяўляю, як гэта — не пісаць».

Назвы твораў

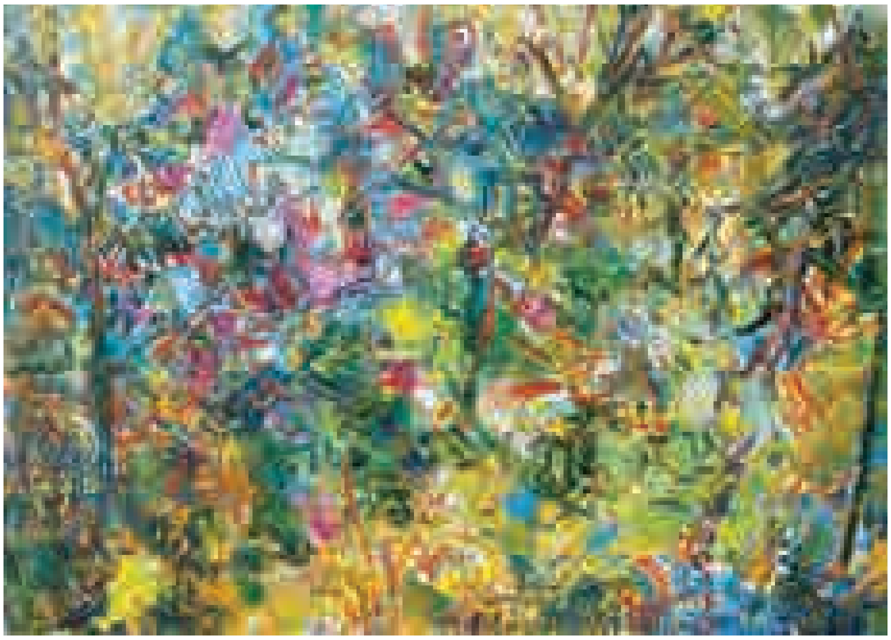
«Назвы — мае вершы, я сорак гадоў іх пісала, але нікому не паказвала. У экспазіцыю яны ўвайшлі арганічна: і жывапіс, і літаратура — увасабленне пачуццяў і эмоцый…»

Пра інсталяцыю

«Прывезла спрацаваныя фарбы і высыпала іх на падлогу. Адразу відаць, колькі патрэбна для таго, каб матэрыялізавалася мастакоўская ідэя. Скурчаныя, пустыя, я выціскаю іх дашчэнту, ні кроплі не пакідаю. Толькі адзін глядач цюбік падняў, здзівіўся, астатнія, відаць, не рашаюцца крануць твор мастацтва».

Натура

«Для працы мне патрэбна натура, без яе цяжка прыдумаць сюжэт. Як у мяне стварaецца абстракцыя: стаўлю нацюрморт, аднак прадметы мне не хочацца пералічваць, лаўлю асацыяцыі, унутраныя сувязі, пачуцці — і пішу. Люблю нешта дадумваць, але ніколі не паўтараюся. Любога мастака можна паўтарыць, мяне — не. Маю энергію не вымераць…» ■



«Колер тут — кадмій, умбра, Охра — як алыча…». Алей. 2013.

«Тужліва іграе ізноў радыёла ля хаты…». Алей. 2012.

Вяртанне па дарозе жывапісу

Адкрыццё мастацкай галерэі Аляксея Кузьміча
Вёска Махро Іванаўскага раёна

АЛІНА БУДЗЕВІЧ

Сапраўднае мастацтва не залежыць ад іерархій і штучных падзелаў, а ў сённяшні інфармацыйны век — і ад месцажыхарства. Колькі ўжо разоў абмяркоўвалася гэтая тэма — сталіца-правінцыя. Дзе лепш жыць мастаку, дзе лягчэй адшукаць творчае натхненне? Як вырашыць праблему з камунікацыямі — асабістымі і прафесійнымі? Здавалася б, пры наяўнасці інтэрнэту гэта нескладана, але ўсё ж калі няма культурнага цэнтра — афіцыйнага, як Дом культуры, ці нефармальнага, як майстэрня ці прыватны клуб, — то і з культурнымі стасункамі і творцу, і звычайнаму жыхару будзе няпроста.

Дэцэнтралізацыя — стварэнне шматлікіх ініцыятыў у вялікіх і малых мястэчках і вёсках — абумоўлівае варыятыўнасць развіцця культуры. Мастацтва не можа дзяліцца на сталічнае і правінцыйнае, а толькі на прафесійнае ды не. І тут месцажыхарства — зусім не перашкода.

Аднак мастакі ў большасці сваёй усё ж цягнуцца да вялікіх гарадоў, а на малую радзіму вяртаюцца творамі. Першыя ўражанні дзяцінства на самым тонкім псіхалагічным узроўні вызначаюць характар успрымання свету, а часта — каларыт работ і нават характар малюнка. Як гэта пераплятаецца з далейшым досведам, са складам асобы, з узроўнем прафесійнасці і атрыманымі навыкамі — матэрыя, што мала падлягае разуменню. Менавіта такая гісторыя адбылася ў вёсцы Махро Іванаўскага раёна — тут адкрылася галерэя мінскага мастака Аляксея Кузьміча.

Творца родам з гэтай вёскі, але да з'яўлення галерэі не дажыў. Адкрыццё адбылося 1 чэрвеня — у дзень нараджэння Кузьміча і ў Міжнародны дзень абароны дзяцей. У рэалізацыі праекта дапамаглі мясцовая адміністрацыя, Брэсцкі абласны краязнаўчы музей. Ініцыятарам стаў сын мастака — таксама Аляксей. Карціны для экспазіцыі прадставілі родныя, канцэпцыя таксама распрацоўвалася на сямейным савеце. У галерэі знайшлі свае месца не толькі каля ста пяцідзесяці твораў жывапісца, але і яго асабістыя рэчы. У адной з залаў плануецца арганізоўваць выставы мастакоў Іванаўскага раёна.

Плач Еўфрасінні Полацкай. Алей. 1992.

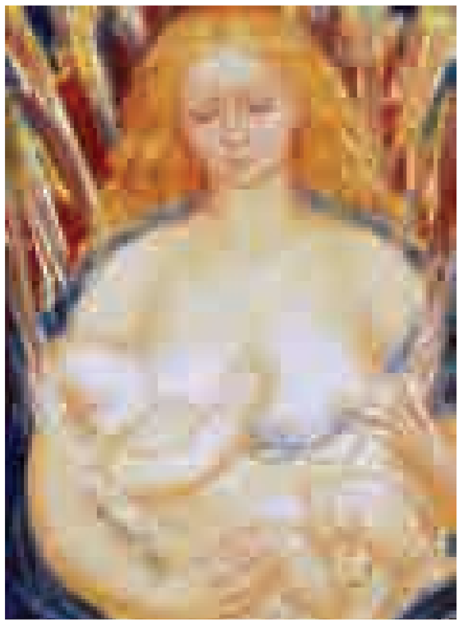
Першую экскурсію правёў сын творцы, ён і расказаў пра далейшыя планы па ўшанаванні памяці бацькі: да сямідзесяцігоддзя плануецца выхад кнігі пра Аляксея Кузьміча і некалькі арт-праектаў, у прыватнасці — штогадовы «Фестываль Мадоннаў».

Шматлікім гледачам былі прадстаўлены экспазіцыі, падрыхтаваныя работнікамі культуры: хранікальна-дакументальная «Яго Мадонны святло нябеснае», «Тут россып талентаў палескіх» і «Палескія модніцы».

Не ведаю, ці ўвайшоў Аляксей Кузьміч у кнігу рэкордаў Гінеса, але сцвярджаюць, што ён напісаў самую вялікую ў свеце калекцыю работ з выявай Мадонны — каля 1000 палотнаў.

Там можна сустрэць асобныя серыі з красамоўнымі назвамі: «Мадонны, што сышлі з нябёсаў», «Залатыя мадонны», «Срэбныя мадонны». Асаблівы выразны прыём аўтар знайшоў у нізцы «Мадонны, якія плачуць» — эфект ад гэтых кранальных вобразаў настолькі моцны, што не ўсе гледачы яго карцін могуць устрымацца ад слёз. Акрамя мадоннаў, аўтар стварыў каля пяцідзесяці партрэтаў вядомых дзеячаў мастацтва Беларусі. Сярод іх Барыс Луцэнка, Марыя Захарэвіч, Стэфанія Станюта, Галіна Макарава, Уладзімір Ліпскі, Міхаіл Пташук, Уладзімір Гасцюхін і іншыя…

Аўтарская галерэя размясцілася на 120 квадратных метрах на базе мясцовага Дома культуры. Ужо запланавана, што



Сонечная мадонна. Алей. 1996.

новы культурны аб'ект увойдзе ў турыстычныя маршруты краю і — верагодна — стане своеасаблівым цэнтрам прыцягнення, асяродкам камунікацыі, якіх так катастрафічна не хапае ў нашых рэгіёнах.

Апошнім часам ідэя ствараць галерэі на малой радзіме творцаў актыўна пашырылася. Месца шукае свайго мастака. Толькі так нараджаецца сапраўднае суладдзе… ■

Код гісторыі

«Памяць іх ценям»
Выстава Беларускага саюза мастакоў да ўгодкаў паўстання 1863—1864 гадоў
Палац мастацтва

НАТАЛЛЯ ГАРАЧАЯ

Алена Гайдук. Забарона чорнага. Інсталяцыя. 2014.

Праект «Памяць іх ценям» стаў спробай мастакоўскай рэвізіі паўстання пад кіраўніцтвам Кастуся Каліноўскага. У нашай гістарыяграфіі даследаванні гэтай падзеі вызначаюцца пэўнай палітызаванасцю, што, безумоўна, не спрыяе паслядоўнасці разгортвання навуковага падыходу. Адмыслоўцы ў адзін голас сцвярджаюць пра неабходнасць з'яўлення героя-легенды, патрэбнага кожнаму беларусу. Гісторыя з'яўляецца важным чыннікам нашага штодзённага жыцця (незалежна ад таго, хочам мы гэтага ці не) — як навука, знаёмая ўсім са школьнай парты, як непаўторная крыніца творчага натхнення, як адзін з кампанентаў фарміравання асобы. Убудаваная ва ўсе сферы жыцця, гісторыя не пакідае выбару: нас вызначае тое, як мы ставімся да мінулага.

«Памяць іх ценям» — выстава калектыўная, амаль камандная: на агульны вынік спрацаваў кожны складнік, кожны твор. Цэнтральнымі сталі пытанні самасвядомасці, якія можна інтэрпрэтаваць рознымі спосабамі. З аднаго боку, вялікую цікавасць выклікаюць адносіны, узніклыя на мяжы ўнутранага і знешняга транслявання гістарычных фактаў, а з іншага — мадэляванне духоўнай спадчыны праз адстойванне пазіцый нацыянальнага гонару і шляхетнасці, захаваных у калектыўнай памяці.

На выставе былі прадстаўлены працы аўтараў розных пакаленняў, але менавіта новая генерацыя рэфармавала звыклы падыход да арганізацыі групавых выстаў і дадала нечаканыя ноты ў агульнае гучанне экспазіцыі. Пра іх і пойдзе размова. Старшыня Саюза мастакоў Рыгор Сітніца зазначыў падчас адкрыцця: «Мая задача была прыцягнуць як мага больш маладых удзельнікаў, якія працуюць у гэтак званым актуальным мастацтве. Бо стаяла мэта: узняць нашых герояў на іншы ўзровень, вырашыць іх вобразы з дапамогай новай пластычнай мовы. Незалежна ад даўніны, падзеі 1863—1964-х гадоў натхняюць цэлыя пакаленні творцаў, бо ні мастацтва, ні подзвіг не маюць тэрміну прыдатнасці».

Нязвыклую візуалізацыю колераў штандара паўстанцаў прапанаваў Алесь Кудрашоў: у сваёй працы ён мінімалістычна падкрэсліў празрыстасць чырвонага на бясконца белым палатне. Што меў на ўвазе аўтар — беларускую гісторыю, чыстую як снег ад палітычнай інфармацыі? Чалавечую свядомасць? Адно відавочна — маленькі агеньчык расфарбоўвае белае поле ў чырвань, калі свеціць праз прызму чалавечага сэрца — вострага яскравага кавалка, невялічкага надмагілля абыякавасці...

Інсталяцыя Алены Гайдук «Забарона чорнага» з трох дзясяткаў сукенак — сведчанне жаночага пратэсту супраць рэпрэсій перыяду паўстання. Жанчыны апраналіся ў чорнае, каб падтрымаць сваім маўклівым супрацівам мужоў, сыноў, бацькоў, якія са зброяй у руках баранілі агульныя для ўсіх каштоўнасці. Жаночы перформанс зрабіўся настолькі масавым, што Мураўёў, кіраўнік падаўлення інсургенцыі, выдаў загад на забарону жалобнай вопраткі. Трыццаць простых чорных сукенак — увасабленне пагрозы ад той часткі насельніцтва, якую звычайна лічаць бяспечнай.

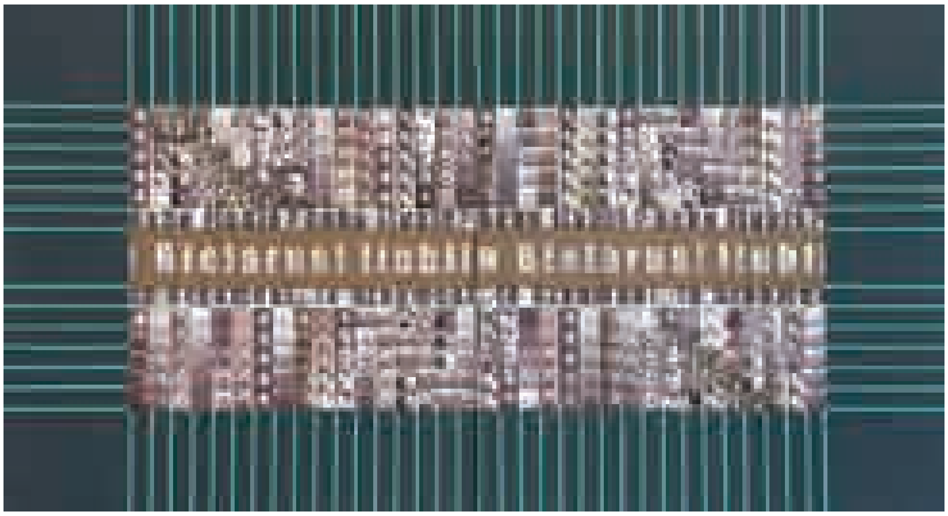
Група маладых творцаў — Алеся Галота, Аліна Швядкова і Уладзі-

Леў Гумілеўскі. 1863. Дрэва. 1998.

Алесь Кудрашоў.
Без назвы. Змешаная тэхніка. 2014.

Уладзімір Кандрусевіч. Падзенне.
Алей, паталь, алюміній. 2012.

Яўген Шадко. Спецпраект.
Інсталяцыя. 2014.



Юрый Несцярук, Леанід Несцярук. Пароль. Дыптых. Палатно, акрыл, друк. 2014.

мір Грамовіч — прадставілі два творы. Аб'ект «Жырандоль» зводзіць крывавыя падзеі любой вайны да каляровага жарту. Другі твор — інсталяцыя з некалькіх жывапісных палотнаў розных памераў. Сцяг, гербавая дошка і ваенная фуражка ўтрымліваюць адзін і той жа малюнак-арнамент — блакітнае бясхмарнае неба з лёгкімі аблокамі — сімвалічнае ўвасабленне апалітычнасці.

Акцэнт на моладзь быў зроблены нездарма. Жыццё Кастуся Каліноўскага абарвалася ў 26 гадоў, але ён паспеў пакінуць плённую спадчыну, якая сілкуе творцаў да гэтага часу.

Маладосць лёгка вызначаецца з чорна-беласцю свету. Пэўнасць выбару — прэрагатыва юнага сэрца. Па меры сталення, павелічэння адказнасці і прымервання розных сацыяльных роляў усведамляеш наступствы выбару, а таму кампраміс, утвораны з сумесі бела-чорнага стракатага свету, паступова выглядае як шматлікія адценні шэрага. Падман дзеля дабра, утойванне дзеля спакою і гвалт дзеля вялікай мэты... У складанай сітуацыі лёгка зрабіць выбар на карысць больш камфортных абставін і ісці на чарговае пагадненне з сумленнем, пакуль не перастанеш заўважаць, на якім баку праўда.

Аналізу хуткіх меркаванняў быў прысвечаны твор Яўгена Шадко, аднагодкі Кастуся нашага часу. У белым студыйным фотабоксе са спецыяльнай падсветкай ды бялюткімі сценкамі размешчана пара стаптаных ботаў. Аб'ектам увагі ўяўнага фатографа стаў стары армейскі абутак. Мастак разважае пра працэс успрымання рэчаў і імгненную ацэнку ўбачанага, незалежна ад передгісторыі аб'ектаў увагі. Мода на ваенную вопратку і абутак даўно стала звыклай. Моладзь апранае нагавіцы абаронных колераў з мноствам кішэняў, утульныя курткі і зручныя для доўгай хады боты, але не заўсёды юнак, выбіраючы для сябе такі стыль, мае хоць нейкае дачыненне да ваенных дзеянняў ці нават бытавога гвалту. І што ў такім выпадку перад аб'ектывам фэшн-фатографа — вайсковыя берцы, на якіх кроў і чалавечы жах, ці вандроўніцкія боты пад пылам дарог, пройдзеных маладым мастаком у пошуку новага сюжэта для твора?

Магчыма, эстэтычнае прымірэнне з уласнай гісторыяй і кожным яе чыннікам — ад вышыні гонару за моц і рашучасць да глыбіні адчаю за смерць ды абыякавасць — адзінае выйсце для чалавека ў эпоху падменных каштоўнасцей і пагрозы страты адчування каранёў. Але не ў самотным трызненні варта згадваць важныя з'явы нашай гісторыі. Аб'яднаўшыся, ствараем новую.

Асоба Кастуся Каліноўскага знайшла ўвасабленне ў песнях, раманах, тэатральных пастаноўках, жывапісных палотнах: натхняльныя словы рашучасці, напісаныя ў час журбы і перад блізкай смерцю, гарачы позірк, што ловім на яго рэдкіх партрэтах... Кожнае новае пакаленне перажывае падзеі сівой даўніны і дадае новыя дэталі ў стварэнне легенды. Імя Кастуся стала намінальным, яго словы разабраны на цытаты, выява стала штандарам. Пазнавальны малюнак, выкананы ў розных тэхніках, заняў месца на вопратцы, на татуіраваных плячах, трансфармаваўся ў знак, лагатып.

Выстава «Памяць іх ценям» — сумоўе маладых і сталых аўтараў, адкрытая пляцоўка для абмеркавання, спосаб скарэктаваць сваё светаўспрыманне і вызначыцца, што для нас чорнае, а што бездакорна і асляпляльна белае. ■

Галіна Гарэлава

МІНІЯЦЮРЫ НА ШОЎКУ

АЛЕНА ЛІСАВА

Ёсць кампазітары модныя і традыцыйныя, эпатажныя і акадэмічныя, мінімалісты і манументалісты, трагікі і лірыкі. Ёсць аўтары, опусы якіх выключна разумовыя, вылічаныя і зашыфраваныя, нібыта крыжаванка ці рэбус. Ёсць аўтары, у сачыненнях якіх гарманічна яднаюцца эмацыйны і інтэлектуальны пачаткі. Да ліку кампазітараў, чыя музыка не «вылічана на калькулятары», а напісана душой і таму адлюстроўвае глыбіні і таямніцы свядомасці, належыць Галіна Гарэлава. Яе творы інтанацыйна натуральныя, тэмбрава рафінаваныя, адточаныя па фактуры — заўсёды цікавыя музыкантам.

Сёння вы — не проста вядомая асоба і вольны мастак. Меркаванні загадчыка кафедры кампазіцыі Беларускай акадэміі музыкі — пра стыль нованароджанага музычнага твора, яго маштаб і ўзровень, пра экспрэсіўнасць і сучаснасць яго мовы — уплываюць на тое, якой у бліжэйшыя гады будзе прастора акадэмічных жанраў. Як вы ўяўляеце працэс выхавання кампазітара, якім чынам суадносяцца традыцыйныя падыходы і наватарства ў музычнай педагогіцы?

— На пачатку 1980-х ленінградскі кампазітар Барыс Цішчанка ў асабістай гутарцы заўважыў: «Як вучыць кампазітара? Бяздарнага — марна. З яго ўсё роўна нічога не атрымаецца. Таленавітага — навошта? Ён і так зробіцца мастаком». Але сам Цішчанка быў выдатным педагогам і выхаваў не аднаго выбітнага кампазітара. Якім чынам ён гэта рабіў — вам не скажуць нават яго вучні.

У сярэдзіне XX стагоддзя Джон Кейдж абвясціў: «Усё — музыка», і пасля гэтых слоў пытанне: «Што ўплывае на фарміраванне будучага кампазітара?», здаецца, наогул павінна быць знята. Кожны гук — музыка, камбінацыя гукаў — кампазітарскі опус. Хоць пра самога Кейджа вялікі Арнольд Шонберг сказаў: «Вядома, ён не кампазітар, але вынаходнік з геніяльных!»

Атрымліваецца, на нашых вачах знікае ранейшы сэнс паняцця «музыка»: яно замяняецца на sound-art — гукавое мастацтва. Але калі ў пэўнай галіне не існуе канкрэтных правіл, губляецца і паняцце прафесіяналізму...

— Тым і вылучаецца мастацтва. У ім канкрэтныя правілы ёсць, але яны актуальныя ў сваю эпоху. Самае сумнае ў наш час — татальнае засілле аматараў-самазванцаў, якія прысвойваюць сабе — часта не без удзелу сродкаў масавай інфармацыі — гучныя званні «кампазітар», «мастак», «паэт». Таму паняцце прафесіяналізму ў мастацтве сышло на дзясяты або пяцідзясяты план. І музычная кампазіцыя — не выключэнне. Большасць маладых людзей прыходзіць сёння ў Акадэмію музыкі з вельмі цьмяным уяўленнем пра тое, чаму яны павінны тут вучыцца. Яны лічаць, што ў іх і так усё класна гучыць! Ім так падабаецца ўласная музыка і так мала цікавіць чужая, нават геніяльная! І перад намі, іх педагогамі, паўстае праблема, якой не было ў нашых настаўнікаў — Мікалая Аладава, Анатоля Багатырова, Пятра Падкавырава, Яўгена Глебава, — распавядаць і даказваць студэнтам, што кампазітар — сур'ёзная прафесія. Што ў яго існуе такі ж прафесійны апарат, як і ў іншых музыкантаў. У спевака ёсць галасавыя звязкі, у піяніста і скрыпача — рукі, у духавікоў — вусны, і ім трэба штодня развівацца і ўдасканальвацца. Піяніст ніколі не зможа сыграць рапсодыю Ліста, скрыпач — капрыс Паганіні, а вакалістка — праспяваць моцартаўскую арыю Царыцы ночы, калі не адточыць уласную тэхніку шматгадовымі практыкаваннямі. Дзіўна, што выканаўцам гэта даводзіць няма неабходнасці, а жадаючым вучыцца кампазіцыі — трэба! Магчыма, гэта адбываецца таму, што прафесійны апарат кампазітара незаўважны. Ніхто не ведае, дзе ён знаходзіцца, — гэта слых, душа ці галава? Ён амаль віртуальны.

Ці рэальна ў такім выпадку напісаць падручнік па кампазіцыі?

— Падобныя існуюць, і сярод іх аўтараў — знаныя творцы і педагогі: Пауль Хіндэміт, Арнольд Шонберг, Міхаіл Гнесін. Цяпер рыхтуецца да выдання кніга прафесара нашай Акадэміі Уладзіміра Дарохіна, у якой бліскуча выкладзены прынцыпы сачынення музыкі. Але, безумоўна, навучанне прафесіі патрабуе вербальнага падыходу, жывых стасункаў. Заўважу: у нацыянальных кансерваторыях свету класы любых інструментаў часта вядуць спецыялісты з іншых краін, але кампазіцыю заўсёды выкладае прадстаўнік менавіта гэтай дзяржавы. І нацыянальнай кампазітарскай школы. Мо справа ў тым, што вучыць творчасці — гэта адначасова вучыць і філасофіі жыцця? А яны — частка менталітэту і нацыянальнага самавызначэння. Акрамя таго, вельмі важна абменьвацца са студэнтам уражаннямі аб канцэртах, аб працэсах, якія адбываюцца ў сучасным музычным мастацтве. І, вядома, аргументаваць свае заўвагі, якія тычацца непасрэдна вучнёўскага опуса.

Чым, на вашу думку, беларуская кампазітарская школа вылучаецца сярод аналагічных школ у СНД і Еўропе?

— Не ведаю дакладнага адказу. Адрозненні беларускай і еўрапейскай музыкі, як мне ўяўляецца, — толькі пытанне ўзброенасці сучаснымі тэхналогіямі і навыкі валодання імі. Кажу пра галіну менавіта акадэмічнай музыкі. Хіба можна параўнаць велізарную колькасць электронных студый, напрыклад, у Польшчы і амаль поўную іх адсутнасць у нас?

Яркія асобы, сапраўдныя таленты меліся ў кожным пакаленні беларускіх музыкантаў, хоць, здаецца, і ў перыяд існавання СССР, і цяпер стаўленне да нас — усё-такі стаўленне да прадстаўнікоў еўрапейскай правінцыі. Магчыма, мы самі ў гэтым вінаватыя. Памятаю, шмат гадоў таму ў Мінску ў філарманічным канцэрце выконваліся сачыненні Вітальда Лютаслаўскага, Бэлы Бартака, Радзівона Шчадрына і беларускага аўтара. У размове з калегам-інструменталістам я пахваліла сачыненне айчыннага кампазітара, маўляў, гэта выдатна для нацыянальнай школы. Музыкант абурана запярэчыў: не варта рабіць падобную прыніжальную зніжку! Усе кампазітары, творы якіх гучалі ў канцэрце, — прадстаўнікі еўрапейскага мастацтва XX стагоддзя, і асаблівага стаўлення да каго-небудзь тут быць не можа. Мабыць, у мяне невынішчальны комплекс непаўнавартасці.

Думаю, гэта адваротны бок вашай максімалісцкай патрабавальнасці да сябе. Прыроднай і ўзгадаванай. Цікава, хто найбольш істотна паўплываў на фарміраванне вашага мастацкага свету?

— Сваім настаўнікам лічу Дзмітрыя Смольскага. Як кампазітар абавязана яму ўсім. Меркаванні Дзмітрыя Браніслававіча да гэтага часу маюць для мяне велізарнае значэнне. Зразумела, на мяне паўплывалі і ўсе тыя выкладчыкі, хто дапамагаў засвойваць прафесію ў кансерваторыі.

Якое сачыненне вы лічыце сваім псіхалагічным аўтапартрэтам?

— Кожны опус так ці іначай адлюстроўвае асобу аўтара. Гэты партрэт можа быць відавочны або прыхаваны, свядомы ці падсвядомы. Калега Віктар Войцік, праслухаўшы адзін з маіх твораў, сказаў, што ў душы аўтара поўны разлад. Напэўна, ён меў рацыю, бо пачуў тое ў маёй музыцы.

ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.

Інтэрпрэтатары твораў Гарэлавай — цымбалістка Вераніка Прадзед і перкусіяніст Міхаіл Канстанцінаў.

Вы працуеце пераважна ў камерных жанрах. І калі раней гэта былі рамансы, дык цяпер амаль цалкам інструментальныя творы без тэксту, затое з вельмі выразнымі назвамі. Напрыклад, «Малюнкі на грэчаскай вазе», «Графіці», «Будучым летам у Нясебры», «Тры японскія мініяцюры на шоўку»...

— Што датычыць слоўных вобразаў у маёй «бязмоўнай» музыцы — гэта следства невынішчальнай страсці да класічнай паэзіі ўсіх часоў і народаў.

Увогуле японская тэма з уласцівымі ўсходняму мастацтву вытанчанымі эмоцыямі-пейзажамі ўтварае рамантычна-імпрэсіяністычны свет вашых фартэпіянных п'ес. Такіх, як «Пейзаж з квітнеючай яблыняй», «Востраў тысячы храмаў».

— Думаю, да згаданай тэмы ўнутрана далучана і кантата «Тысяча гадоў надзеі» на словы ўсходніх паэтаў...

Так. Менавіта гэтае ваша сачыненне ў свой час было адзначана Дзяржаўнай прэміяй Рэспублікі Беларусі. Заўважу: кампазітары рэдка атрымліваюць вышэйшыя дзяржаўныя ўзнагароды. Прызнанне грамадскасці часцей маюць творы, тэматычна і вобразна звязаныя з айчыннымі тэмамі і героямі.

Але вернемся да інструментальных опусаў. Думаю, з вандроўных уражанняў у вашай музыцы нарадзілася «польская» тэма. Успрымаю яе як адну з галоўных у вашых сачыненнях, дзе паўстаюць вобразы старажытных гарадоў з курантамі, вежавымі гадзіннікамі, званамі, фанфарамі паляванняў і таямнічымі крокамі прывідаў. Падобнымі гукавымі малюнкамі прасякнуты Канцэрты для трубы і трамбона, трыа «Вяртаецца сэрца ў Кракаў» і «Тры габелены з Вавеля», сюіты «Успамін пра Нясвіж» і «Мірскі замак».

— Сапраўды, аддаю перавагу камернай музыцы і інструментальнаму канцэрту. Апошні — самы захапляльны для мяне. Па сутнасці, тэатр аднаго акцёра! І разнастайныя магчымасці гэтай тэатральнасці мяне вельмі прываблівають.

Ваш Канцэрт «Троіцкія фрэскі» для дзвюх труб з аркестрам успрымаецца сёння як адзін са знакавых твораў сучаснай беларускай музыкі. Тэма славянскай духоўнасці, скразная ў вашай творчасці, уваскрасае ў Канцэрце для альта і аркестра...

— На жаль, аркестравыя калектывы не могуць задаволіць усе патрэбы кампазітараў. Асабліва гэта тычыцца маіх маладых калег. І часта даводзіцца некалькі гадоў — у лепшым выпадку — чакаць прэм'еры сімфанічнага опуса. У дадатак напісанне прафесійнай партытуры звязана з велізарнымі выдаткамі душэўных і фізічных сіл...

Тым не менш Юрый Башмет спачатку замовіў, а потым і выканаў на II Міжнародным фестывалі свайго імя вашу канцэртную п'есу «Ingemisco» для аркестра з салiруючым альтом. А швейцарскі дырыжор Сімон Камарцін замовіў твор паводле карцін Шагала, а потым выканаў у Віцебску «Страсці па Марку»...

— У гэтага сачынення ёсць цікавая перадгісторыя. Упершыню я трапіла ў Віцебск трыццаць з лішнім гадоў таму. І здарылася гэта па патрабаванні Анатоля Багатырова, у якога вучылася ў асістэнтуры-стажыроўцы. Калі ў размове з ім выпадкова прызналася, што ніколі не была ў гэтым горадзе, ён ад абурэння проста страціў мову. І адразу прапанаваў выправіцца ў Віцебск, дзе павінен быў адбыцца яго аўтарскі канцэрт. Паездка прыпала на час татальнага захаплення чытаннем, што ў сваю чаргу выклікала неверагодны кніжны дэфіцыт. Па дарозе мы заязджалі ва ўсе кнігарні ўсіх мястэчак і пасёлкаў. У сталіцы складана было купіць патрэбную літаратуру, а ў правінцыі часам удавалася. Памятаю, як мы сталі гартаць кнігі яшчэ ў машыне, чытаючы ўголас вытрымкі з набытых скарбаў: са зборніка ўсходняй паэзіі, з кнігі сярэдневечнай японскай прозы, з Рыльке, Андрэ Фрэні, Жака Брэля...

Калі прыехалі ў Віцебск, Анатоль Васільевіч павёў мяне знаёміцца з горадам. І ўвесь час я пераконвалася: бачыць ён зусім не тое, што бачу я. У яго перад вачыма паўставаў іншы, ранейшы Віцебск, «горад ста цэркваў», па ягоным выразе. Багатыроў нечакана спыняўся ў якім-небудзь гіблым, як мне здавалася, месцы, уздымаў галаву да неба і пачынаў зачаравана распавядаць пра дзівосныя храм і тэмбры яго званоў. А сталі мы на голай плошчы, па якой вецер ганяў смецце. На маё

ФОТА АНДРЭЯ СПРЫНЧАНА.

Сімфанічны аркестр Беларускай акадэміі музыкі. Дырыжор Аляксандр Анісімаў.

пытанне: «А дзе ж той храм?» — Анатоль Васільевіч адказваў: «Я ж вам распавядаю, якая гэта *была* выдатная царква!» Па дарозе да дома Шагала Анатоль Васільевіч успамінаў, як па суботах бацька пасылаў яго, хлапчука, у дом бацькі Шагала раздзімаць самавар.

Паступова горад напаўняўся ўсё новымі дэталямі, колерамі, водарамі. Анатоль Васільевіч быццам адкрываў мне душу Віцебска. Узнікала іншая, «шагалаўская» аўра, як у таямнічых карцінах «Душа горада» або «Над горадам».

Часам вельмі моцныя ўражанні доўга захоўваюцца ў самай глыбіні душы да той пары, пакуль выключныя абставіны не справакуюць «публічнае выказванне». Так адбылося і са мной. Калі збіраліся адзначаць 125-годдзе з дня нараджэння Марка Шагала, я сапраўды атрымала прапанову ад дырыжора Сімона Камарціна, гарачага прыхільніка творчасці мастака, напісаць партытуру паводле шагалаўскіх карцін. Ён прапанаваў мне выбарку з сямі работ, але я, не пагадзіўшыся з ёю, прапанавала свае сем. Усе яны звязаны з Віцебскам — шагалаўскім, багатыроўскім, а цяпер ужо і маім. У дзень прэм'еры «Страсцей па Марку» ў Віцебскай філармоніі ў маі 2012 года з удзячнасцю думала пра Анатоля Васільевіча. Бо ніколі не напісала б гэтае сачыненне, калі б не тая даўняя паездка, калі я ўпершыню пачула і адчула душу гэтага горада.

Хацелася б вярнуцца да размовы пра інтэрпрэтатараў вашых твораў. Згадаю тут дырыжораў Аляксандра Анісімава і Пятра Вандзілоўскага, а таксама аркестры пад іх кіраўніцтвам. А яшчэ ансамбль салістаў «Класік-Авангард» пад кіраўніцтвам Уладзіміра Байдава, ансамбль трубачоў «Інтрада» пад кіраўніцтвам Мікалая Волкава. Але ці расце інтарэс да сучасных сачыненняў з боку музыкантаў?

— Шырокай цікаўнасці, на жаль, амаль няма. Але сярод выканаўцаў ёсць энтузіясты, адкрытыя да ўсяго новага. Больш за тое, часта яны самі ініцыіруюць нашу творчасць, і я магу назваць іх у нейкай ступені суаўтарамі кампазітара. Мы ім бясконца ўдзячныя за гэта! Перш за ўсё гэта нашы цымбалісты — Яўген Гладкоў і Вераніка Прадзед. Дзякуючы таму, што ў нас існуе цымбальная школа, створана ўнікальная бібліятэка найцікмузыкіейшай нотнай літаратуры. Сярод выканаўцаў назаву тых, хто ніколі не адмаўляецца ад прэм'ер нашых новых твораў. Гэта і выдатныя альтысты — Лючыя Ластаўка і яе вучні, духавікі, перкусіяністы — Міхаіл Канстанцінаў, і іншыя.

Чым цікавае для вас маладое пакаленне ў айчыннай кампазітарскай школе?

— Ёсць вельмі адметныя асобы. Самыя яркія ўражанні засталіся летась ад дзвюх музычных падзей. Першая звязана з маладымі аўтарамі. Гэта open air фестываль нямога кіно і сучаснай музыкі «Кінямо», прадстаўлены маладымі таленавітымі кампазітарамі Вольгай Падгайскай, Віталём Дарашуком, Канстанцінам Яськовым, Аленай Гуцінай і піяністкай Кацярынай Марэцкай. Ён ладзіўся летам 2013 года ва ўнутраным дворыку Мемарыяльнага музея-майстэрні Заіра Азгура. А другой падзеяй стала сустрэча з вялікім польскім кампазітарам Кшыштафам Пендэрэцкім, якому, нарэшце, няхай і ў сталым узросце, я змагла задаць пытанні, што назапасіліся за жыццё. І, галоўнае, атрымаць на іх выдатныя адказы.

На гэтай сустрэчы ў Акадэміі музыкі вы, між іншым, спыталі, чаму цяпер на «Варшаўскай восені», самым вядомым у Еўропе фестывалі, не адбываецца такіх сенсацый, так гучна не адкрываюцца новыя імёны, як пяць дзесяцігоддзяў таму.

— І даведалася, што і мой польскі калега адчувае цяперашні час як пэўны застой. Што авангард 1950—1960-х прыдумаў усё на бліжэйшыя 100 гадоў. І цяпер доўжыцца выкарыстанне яго ідэй.

І апошняе. Пра што вам хочацца сказаць у сваіх творах?

— Пра вечнае, чым з'яўляюцца чалавечыя пачуцці. Яны незабыўныя, пакуль існуе цывілізацыя. Толькі ў некаторыя эпохі пачуцці заглушаюцца жорсткасцю жыцця. Але іх трэба абуджаць, прымушаць гучаць. Хоць бы для таго, каб свет не загінуў. У гэтым я і бачу прызначэнне музыкі… ■

Ад мінскай школы да пакалення «BY NOW»

З рэдакцыйнага «круглага стала»

Зразумець механізмы развіцця беларускай фатаграфіі і логіку перадачы прафесійнага досведу няпроста. Як адбываецца працэс станаўлення аўтара, як творца шукае сваё месца ў мясцовым культурным ландшафце, як ацэньвае яго? Каб знайсці адказы на гэтыя пытанні, быў зладжаны «круглы стол» з удзелам прадстаўнікоў розных пакаленняў. Ад старэйшай генерацыі прысутнічаў Юрый Васільеў, былы старшыня фотаклуба «Мінск», адзін з арганізатараў легендарных выстаў «Фотаграфікі». Ад мінскай школы — Уладзімір Парфянок і Сяргей Кажамякін, ад маладых — Аляксей Наумчык, Аляксандра Салдатава, Максім Дасько. За тэорыю адказвалі Любоў Гаўрылюк, Ганна Самарская і Святлана Кашуба. Гутарку вялі Алеся Белявец і Дар'я Амяльковіч.

Сяргей Кажамякін. Вобразы і падабенствы. Вопыт мастацкага даследавання аднаго фатаграфічнага архіва. Фотаінсталяцыя. 2012.

Алеся Белявец: Першая (яна ж і галоўная) наша тэма — пераемнасць. Уладзімір Парфянок ужо шмат гадоў гаворыць пра веласіпед, які вынаходзіць кожнае новае пакаленне фатографаў. Святлана Паляшчук — пра дыскурс першага: пэўная колькасць ініцыятыў у нас пазначаецца гэтым маркерам, бо іх арганізатары не ведаюць гісторыі. Валерый Лабко пачынае свой артыкул наступнай фразай: «Уся гісторыя творчай фатаграфіі — з паслярэвалюцыйнага перыяду да нашых дзён — гэта дыскрэтнае, разарванае існаванне».

Мінская школа — даробак фатографаў «новай хвалі» 1980-х — пачыналася менавіта з такога разрыву: прынцыповага непрымання старэйшым пакаленнем творчых пошукаў маладых. Чаго не было, напрыклад, у суседняй літоўскай фатаграфіі, дзе адбываліся падобныя працэсы. Там іх «новая хваля» — новае пакаленне авангарднай фатаграфіі — не стала андэграўндам з прычыны шырыні кругагляду шасцідзясятнікаў (старшынёй мясцовага Саюза фотамастакоў быў тады Антанас Суткус). «Магчыма, такая талерантнасць, — піша літоўская даследчыца Маргарыта Матуліце, — і сёння спрыяе свабоднаму праяўленню ідэй і выбару сродкаў выражэння».

Юрый Сяргеевіч, у адным з інтэрв'ю, згадваючы 1980-я, вы казалі, маўляў, фотаклубаўцы (ваша пакаленне) не гатовы былі прыняць тое, што рабіла моладзь: «Яны пачалі ствараць новую фатаграфію. Мы хацелі атрымаць гэту "свежую кроў". А калі яны прынеслі працы — мы не пазналі таго, што хацелі ўбачыць». Чаго вы чакалі ад моладзі?

Юрый Васільеў: Былі надзеі на нейкую паслядоўнасць развіцця, не такі рэзкі разрыў. Магчыма, толькі ў творах Сяргея Кажамякіна — выяўленчых, блізкіх нам па сродках — я ўбачыў прымальны шлях таго, як павінна развівацца канцэптуальная фатаграфія.

Алеся Белявец: Вы ўспрымалі гэту «новую хвалю» як зрэз іншай культуры, іншай ментальнасці?

Юрый Васільеў: Так, тое, што рабіў Уладзімір Шахлевіч і іншыя, — зусім іншая культура. А творы Ігара Саўчанкі і цяпер не заўсёды разумею. Але гэта яго ўсвядомлены шлях. Я адчуваю сваю віну, што мы так разышліся. Аднак тады быў час пералому: развал Савецкага Саюза, дзяржаўных інстытутаў, знікненне партыйнага кантролю. Разрыў адбываўся па некалькіх кірунках. Напрыклад, пры Савецкім Саюзе прызнавалася толькі рэпартажная фатаграфія, якая ішла ад Аляксандра Родчанкі, хоць Родчанка — чысты авангард.

Дар'я Амяльковіч: Як фатографы 1960—1970-х выкарыстоўвалі мову Родчанкі?

Юрый Васільеў: Ніяк. Усё гэта закончылася раней. У 1930-х гадах перад вайной патрабаваўся дазвол для таго, каб выйсці на здымку з фотаапаратам. Як ні дзіўна, але вайна прасунула фотамастацтва. Па-першае, людзі ўбачылі Еўропу, з'явілася новая тэхніка. Ваенная тэматыка — найбольш моцнае, што было ў фатаграфіі ў Савецкім Саюзе. 1960-я характарызуюцца прыходам «другога фотааматарства». Першае прадстаўляе Леў Эпштэйн у Віцебску ў 1928—1929-х гадах. Другое — пасля-

еннае: прывезлі шмат фотаапаратаў з-за мяжы. Вырасла новае пакаленне. Клуб «Мінск» у 1960-я і ўзнік. Маладыя людзі хацелі здымаць новае жыццё, адсюль — любоў да прыгожых краявідаў, і да гэтай пары яны ідуць і ідуць. Бясконцы шэраг. Колькі мы ні змагаемся.
Уладзімір Парфянок: Што да літоўскай фатаграфіі... Мы кантактавалі з нашымі равеснікамі ў канцы 1980-х гадоў, і канфлікт там усё ж адбываўся, магчыма, не такі рэзкі. Мне падаецца нармальнай сітуацыя, калі розныя пакаленні — з рознай светапогляднай базай — не заўсёды могуць адзін аднаго зразумець. У 1980-я маладыя радыкалы пайшлі па шляху больш фармалістычнай выявы: у спробе апісаць тагачасную рэальнасць яны звярнуліся да вельмі простых, фармальных рэчаў... Да такой суб'ектыўнай фатаграфіі. І працягваюць гэта рабіць і цяпер. Магчыма, светапоглядны раскол быў выяўлены не так моцна, як у нас, бо ў іх ёсць тое, што ўсіх аб'ядноўвае, — нацыянальны канцэпт. Самасвядомасць там больш высокая, чым наша. Жывучы тут, мы мала чым адзін аднаму абавязаны. Не адчуваем еднасці ў межах агульнай ментальнасці, не зніtаваны ідэяй, таму лёгка разрываем сувязі паміж сабой. У іх ёсць звышідэя, якая не дае разбегчыся ў крайнія пазіцыі.
Любоў Гаўрылюк: Мне здаецца — карысным: трэба абнуліць тое, што было, і ствараць нешта іншае. Трэба мець моцнае ўласнае ўяўленне, каб выключыць усе ўплывы, гэтыя шлейфы мінулага, і пачаць рабіць сваё. Мастацкая традыцыя перарываецца, і добра — важна ведаць яе і рухацца наперад.
Уладзімір Парфянок: Разрывы не страшныя, калі ёсць агульная ідэя: усе мы павінны разумець, куды ідзем. Я згодны: шмат што ўзнікла на пратэстнай хвалі, сёння ў маладых гэтая сітуацыя паўтараецца. Інтарэс да гісторыі клуба «Мінск» у нас узнік пазней, калі мы заваявалі сваю тэрыторыю. У выставах у галерэі «Nova» паступова пачалі ўдзельнічаць клубныя фатографы. Праз нейкі час мы адчулі, што сталі прыцягвацца адзін да аднаго і запаўняць гэтыя дзіркі няведання.
Ганна Самарская: Паводле тэорыі поля П'ера Бурдзьє, за старымі ігракамі, агентамі арт-поля, замацаваны сімвалічны капітал, так іх статуснасць відавочна. Пачаткоўцам неабходна сябе праявіць — прадэманстраваць сваю прысутнасць у гэтым полі. Зрабіць гэта магчыма, уступаючы ў контры са старой генерацыяй. З перспектывы сацыялогіі мастацтва, з прадстаўнікамі мінскай школы так і адбылося: каб замацаваць свой сімвалічны капітал, яны дэкларавалі прыход *новай* фатаграфіі.

Аляксей Наумчык. З праекта «Мы ніколі не станем старэйшымі». Фатаграфія. 2012.

Алеся Белявец: 1980-я — гэта час перамен. У якой сістэме каардынат фарміравалася новая візуальная мова? Ці быў для вас — прадстаўнікоў «новай хвалі» — канструктыўным гэты разрыў, ці мела значэнне паняцце «старой школы»?
Сяргей Кажамякін: Наша пакаленне моцна «выстраліла», бо мы трапілі на светапоглядны злом: адна эпоха змянялася на іншую. Базы не было: фатаграфія, зробленая тут да нас, была савецкай. Не маглі карыстацца старой мовай, а новая не была выбудавана. Шмат у чым пачыналі з чыстага аркуша, спрабавалі знайсці тое, што дазваляла выразіць эмоцыі, крытычны настрой. Былі рэчы і аб'ектыўнага парадку: на Захадзе панавала эстэтыка постмадэрнізму. Дыяна Арбус, Рычард Аведон... Быў шок ад знаёмства з іх творамі, стала зразумела, што фатаграфія — гэта нешта наўпрост звязанае з жыццём. Дзякуючы кіраўніку нашых вучэбных студый Валерыю Лабко стварылася асаблівае асяроддзе, якое давала магчымасць развівацца. Унікальнасць моманту была ў тым, што мы апынуліся ў «геніі месца».
Юрый Васільеў: Вас вынесла пратэстная хваля. І на Захадзе з'явілася цікавасць да несавецкай фатаграфіі, якой тут у нас — у дакументальным, рэпартажным жанрах — практычна не было: нашы рэпарцёры, куды б ні ездзілі, займаліся самацэнзурай і не здымалі тое, што б не прайшло ў друк... А Суткус здымаў, ён шмат працаваў «у стол». У нас хіба што ў Анатоля Дудкіна можна адшукаць незалежныя фотарэпартажы.
Алеся Белявец: Дык ці быў канструктыўным гэты разрыў?
Таму праблематызацыя гэтага разрыву малаістотная. Працуюць законы сацыяльнага функцыянавання: хвалі прыходзяць і сыходзяць. Як у фатаграфіі, так і ў жывапісе тады адбываўся такі ж самы хвалісты рух.
Алеся Белявец: Што мінская школа прыўнесла ў беларускую фатаграфію: новыя мову, тэмы, фармат арт-даследавання?
Сяргей Кажамякін: У 1980—1990-я, дзякуючы амерыканскаму выданню «Photo Manifest» і ўдзелу ў шэрагу знакавых выстаў, мы трапілі ў зону бачнасці. Пасля гэтага вось ужо цягам дваццаці гадоў тымі ж працамі выстаўляемся ў статусных заходніх праектах. Гэта сведчыць пра тое, што мы дэманстравалі не толькі пратэст, не толькі савецкую экзотыку, але і высокі мастацкі ўзровень. У 2013 годзе работы беларускіх аўтараў у калекцыі рускай і ўсходнееўрапейскай сучаснай фатаграфіі былі выстаўлены на аўкцыёне «Сотбіс».
Уладзімір Парфянок: Мы стваралі іншую фатаграфію. У піку клубнай эстэтыцы нават свядома вырашылі не рабіць чорных рамак і белых акантовачак, а на белым аркушы друкаваць выяву з чорнай акантоўкай ад перфарацыі фотастужкі, дэманструючы, што кадр надрукаваны цалкам, без рэдагавання і выдалення чагосьці лішняга. Вось такі знешні выраз.
Сяргей Кажамякін: Мы прыўнеслі эстэтыку постмадэрнізму. Змясцілі акцэнт з выяўленчасці ў бок ідэі. Дамагліся прызнання ў беларускіх мастацтвазнаўцаў і мастакоў, якія заўсёды ставіліся да фатаграфіі звысоку. І сёння мы часцей удзельнічаем у выставах сучаснага мастацтва, чым у фатаграфічных.

Уладзімір Парфянок: Наша фатаграфія якраз і стала сучасным мастацтвам. Старая школа мела набор штампаў, які трансляваўся з пакалення ў пакаленне. Шмат у чым гэтыя штампы базаваліся на рэпартажнай і прэс-фатаграфіі.
Сяргей Кажамякін: Так, мы прыўнеслі паняцце «арт-фатаграфія», у якой з'яўляецца творца са сваім бачаннем.
Алеся Белявец: Ці вызначана роля мінскай школы ў развіцці фатаграфіі? Ці сабраны, сістэматызаваны архівы? Дзе маладым можна даведацца пра тое, што адбывалася да іх?
Сяргей Кажамякін: Ёсць вялікая колькасць выставачных каталогаў, публікацый, той жа «Photo Manifest». Працы знаходзяцца ў шматлікіх музейных калекцыях. Няма, праўда, даступных архіваў — усё захоўваецца ў аўтараў. Роля школы не прааналізавана прафесіяналамі, якіх тут няшмат, не ацэнена ў агульнай перспектыве і не здадзена ў «культурны архіў». Нядаўна выйшаў альбом «Новая хваля». Там шмат аўтараў і фатаграфій, аднак ён хутчэй з'яўляецца асновай для далейшых даследаванняў, бо не дае цэльнага ўяўлення пра той перыяд.
Алеся Белявец: Рухаемся далей: канец 1990-х—2000-я. У гэты час у фатаграфіі адбываецца тэхналагічная рэвалюцыя, прыходзіць лічба, а Валерый Лабко пастаянна паўтарае адзін і той жа тэзіс: колькасць павінна перарасці ў якасць. Гэтай якасці — у лічбавай фатаграфіі — ён, здаецца, так і не дачакаўся. З якога моманту мы можам гаварыць пра пераход фатаграфіі на новы якасны ўзровень?
Любоў Гаўрылюк: Лічба дала магчымасць больш здымаць, фатаграфія стала шырокай сацыяльнай практыкай. Кардынальна змянілася ўся інфраструктура. Але якасці ў арт-фатаграфіі — і ў праектнай частцы, і ў зместавай — як было мала, так мала і засталося. Калі ў камерцыйным кірунку канкурэнцыя ўзрасла ў разы, з творчымі канцэптамі працуе няшмат аўтараў. Па-ранейшаму важным застаецца пытанне асобы мастака…
Дар'я Амяльковіч: Лічбавыя тэхналогіі прадстаўляюць унікальныя магчымасці, дазваляюць максімальна наблізіцца да сябе, пашыраючы межы прыватнага. Як быць маладому творцу? На што абапірацца, як выпрацоўваць сваю мову?
Аляксандра Салдатава: Лічба — толькі інструмент. Выкарыстанне інструмента залежыць ад выказвання. Так, я згодна: мы яшчэ не ўмеем карыстацца новымі медыямі ў поўнай меры…
Уладзімір Парфянок: Адкуль ты плануеш атрымліваць гэтыя веды?
Аляксандра Салдатава: Наглядваць. Праз інтэрнэт.
Сяргей Кажамякін: Калі на Захадзе з'яўляецца таленавіты малады аўтар, дык адразу мае шанец трапіць у поле зроку прафесіянала: ёсць музеі, галерэі, якія адшукваюць гэтых творцаў, дзейнічае арт-рынак. У нас ёсць новыя тэхналогіі і шмат маладых фатографаў, аднак магчымасці для іх паўнавартаснай рэалізацыі няма.
Аляксандра Салдатава: Любы беларускі аўтар у эпоху адкрытай інфармацыі можа даслаць свае працы ў любую прэстыжную галерэю…
Уладзімір Парфянок: Ты думаеш, што ўсё можа вырашыць нагледжанасць, а мы лічым, што праблема ў адсутнасці адпаведных інстытуцый для падтрымкі маладых творцаў.
Дар'я Амяльковіч: Што сёння з'яўляецца базай для фатографа-пачаткоўца? Ці дзейнічаюць тут школы, установы, здольныя прапанаваць грунтоўную фатаграфічную адукацыю?
Аляксандра Салдатава: Канешне, іх няма, гэта мы выдатна ўсведамляем.
Дар'я Амяльковіч: Аляксей, ты вучыўся ў Мінскім цэнтры фатаграфіі, гэта даволі моцны праект. Пасля паступіў на навучальныя курсы па фотажурналістыцы, дзе выкладаюць Андрэй Палíканаў, Таццяна Плотнікава, Юрый Козыраў…
Аляксей Наумчык: У мяне быў асабісты праект, і мне была патрэбна дапамога ў яго рэалізацыі. Адукацыя дапамагла маёй працы.
Дар'я Амяльковіч: У цябе з'явілася адпаведная магчымасць. У беларускіх фатографаў шмат такіх шанцаў?
Аляксей Наумчык: На Беларусі — амаль няма, толькі за мяжой. Калі праблема з замежнымі мовамі — ёсць рускія школы…
Юрый Васільеў: Гэта не выйсце. Важна, каб тут з'явіліся ўмовы для развіцця фатаграфіі. Тут.
Любоў Гаўрылюк: Гэта выйсце. Новае пакаленне знаходзіць цудоўныя шляхі. Быў феномен мінскай школы, ён закончыўся, і пачаліся асабістыя праекты, у кожнага ўласная кар'ера. У Саўчанкі адна, і яму свеціць Гугенхайм, а ў іншых… Яны выраслі такімі. І яны кажуць: выставіцца не праблема. Маладыя людзі — менеджары для саміх сябе. Яны змушаны імі быць, але някепска рэалізуюцца ў гэтай якасці. Цяпер XXI стагоддзе, зусім новы час… Я вельмі востра адчуваю прыход новага пакалення, і з'яўленне ў беларускай фатаграфіі іншых вектараў відавочна.
Максім Дасько: Умовы тут ёсць, цябе ніхто не абмяжоўвае, можаш рабіць, што хочаш. Праблемы з продажам, з прэзентацыяй сваіх прац.
Уладзімір Парфянок: Чым займаўся Валерый Лабко? Ён выступаў у якасці арбітра, інстытуцыі, знаходзіў нечым адзначаных людзей і даваў ім магчымасць развівацца. Мы ад яго навучыліся толькі тэхналогіі атрымання якаснай фотавыявы на кепскіх фотаматэрыялах. Задаваць пытанні маладым — дзе набірацца досведу і што рабіць — не мае сэнсу. Трэба шукаць людзей, якія змогуць убачыць тых, на кім ёсць пазнака мастака.
Юрый Васільеў: Хто гэта будзе рабіць, Валодзя?
Святлана Кашуба: Куратары.
Уладзімір Парфянок: У нас ёсць гэтыя куратары? Я не бачу. Нашых фатографаў знаходзяць спецыялісты з суседніх краін.
Ганна Самарская: Валерый Лабко ў 1980—1990-х стаў асобай, якая здолела павесці за сабой групу людзей. Быў настаўнікам. На мой аптымістычны погляд, сёння ёсць некалькі такіх аб'яднальных момантаў, напрыклад, цягам апошняга дзесяцігоддзя — галерэя «Nova» і Парфянок, потым Аляксей

Аляксандра Салдатава. Без назвы. Фатаграфія. 2012—2013.

Уладзімір Парфянок. Бешанковічы. Сакорава. Ула. З праекта «Беларускае». Фатаграфія. 2009—2012.

Шынкарэнка і яго школа, асабістыя адукацыйныя і куратарскія праекты Андрэя Лянкевіча... І гэта толькі некалькі імёнаў. Разуменне фатаграфіі ў гэтых групах вельмі рознае. І цудоўна! Гэта ўзбагачае: ідэйна, эстэтычна і нават эмацыйна.

Уладзімір Парфянок: Я рады, што ты бачыш гэтыя цэнтры прыцягнення, для мяне яны не яўныя. Сэнс фатаграфіі ў тым, што ты павінен знайсці рысы або якасці, якія робяць цябе ўнікальным і адрозным ад іншых. А не ў тым, як падключыцца да нейкага трубаправода, які аднясе цябе ў месца, дзе твой тавар будзе спажывацца. Зараз у фатаграфію прыйшло шмат людзей пасля розных навучальных курсаў, што само па сабе някепска, але яны пакуль не ведаюць, што сказаць. Творчы пачатак не выяўлены... Трэба расці не ўнутры фоташколы, а як чалавек, асоба.

Дар'я Амяльковіч: Усё ж вернемся да пераемнасці. Ці ёсць у моладзі нейкія культурныя арыенціры? Ці цікавы вам лакальны кантэкст?

Максім Дасько: Для мяне — так. Выбраўшы фатаграфію як сродак выражэння, важна было пазнаёміцца з тым, як працуюць іншыя аўтары. І я пачаў глядзець, што зроблена. Пра мінскую школу даведаўся ў галерэі «Nova» і з інтэрнэту. Быў у фотаклубе. Аўтары мінскай школы падаліся моцнымі, узровень — высокі, параўнальны з сусветнымі майстрамі. На іх можна абапірацца.

Аляксандра Салдатава: Дык ніхто ж не спрачаецца, што аўтары ёсць. Кропкі адліку? Выходзіш на нейкі новы ўзровень — і кропкі адліку мяняюцца. Дарэчы наконт адукацыі: не трэба казаць, што яна інтуітыўная, — я выбіраю, куды і навошта іду.

Дар'я Амяльковіч: Адной з мэтаў «круглага стала» было даведацца, ці ёсць у нас лінкі паміж мінскай школай, фотаклубам і маладымі аўтарамі. Пакуль з адказаў маладых вынікае, што знаёмства са — скажам пафасна — спадчынай той жа мінскай школы вельмі фрагментарнае.

Аляксей Наумчык: Пра мінскую школу я пачуў, калі вучыўся ў Школе фатаграфіі. Тады гэта было для мяне адкрыццём. Але цяпер мяне цікавяць іншыя рэчы.

Дар'я Амяльковіч: Час патрабуе новага арсеналу сродкаў, так я разумею?

Уладзімір Парфянок: Ці ёсць лінкі? Сённяшняе маладое пакаленне ад пачатку выбудоўвае такую дыспазіцыю, што гэтых лінкаў няма, то-бок: «Мы працуем унутры свайго кола, і астатнія нас не цікавяць».

Святлана Кашуба: Возьмем 1990-я: была сістэма працы з беларускім кантэкстам. Зараз мы нават не можам самі выбраць аўтараў. Прыязджаюць замежныя куратары і арганізоўваюць праекты паводле ўласнага разумення. Ці іншы расклад: здольныя зладзіць выставу, але не ўмеем зрабіць кнігу.

Дар'я Амяльковіч: Якраз хацела б абмеркаваць праект маладых фатографаў «Працэс», які адбыўся дзякуючы Святлане Кашубе. Мне цікава, якім чынам вы выстройвалі выказванне і якая будучыня ва ўдзельнікаў гэтай выставы?

Святлана Кашуба: Сам праект быў шматслойны, работы зроблены ў рамках навучальнага курса. То-бок працы ўжо былі, я аб'яднала іх у выставу, з некалькіх выказванняў складала сказ. Важна было паказаць, што маладыя працуюць праектамі, для іх фатаграфія — толькі медыя, яны спрабуюць данесці сваё паведамленне праз фотапраект. Таму была выбрана кан-

Юрый Васільеў. Без назвы. Фотаінсталяцыя. 2014.

цэпцыя працэсу. Імкнулася паказаць важнасць метаду, што трэба праводзіць даследаванне перад тым, як дэманстраваць праект, што не заўсёды хапае толькі фатаграфіі, уключаецца тэкст, і гэта ўсё працуе разам. Праекты былі розныя, як будуць развівацца аўтары, залежыць ад іх. Лёша пайшоў далей і перакрочыў фатаграфію, гэта ўжо спалучэнне фатаграфіі і іншых медый.

Дар'я Амяльковіч: У чым спецыфіка маладой беларускай фатаграфіі і дзе яе слабыя месцы?

Ганна Самарская: Спецыфіка — у разнастайнасці. Цяжка вызначыць нейкія эстэтычныя прыярытэты. Можам выдзяляць кірункі, групіраваць, але іх мноства. Гэта сведчанне таго, што мы жывем у інфармацыйны час, кожны шукае сваё. Далей мы можам гаварыць пра нейкія аб'яднальныя кропкі. Цікавая тэндэнцыя — малады аўтар звяртае пільную ўвагу на свет, у якім жыве, але як ставіцца да яго? Калі мы параўноўваем гэтыя два падыходы — мінскай школы ў 1980-я і сённяшніх праектаў, — то бачым: сучасныя аўтары крытычна настроены, яны глядзяць на тое, што адбываецца, па-іншаму і выказваюцца больш простай мовай. Існуюць творцы, якія ўвогуле адмаўляюцца ад эстэтычных крытэрыяў, хочуць сысці ад лірыкі, але ў той жа час ёсць такія, як Лешчанка і Шумілін, у якіх ідзе пошук прыгожай выявы.

Алеся Белявец: Давайце завершым гутарку тым, з чаго пачалі… Валодзя, ты па-ранейшаму лічыш, што маладыя аўтары вынаходзяць веласіпед?

Уладзімір Парфянок: Гледзячы па ўсім, так. Мы бачым стратэгію выбудоўвання чарговых бар'ераў, і ад яе ніхто не адмаўляецца. Дагэтуль пануе погляд: мы не ведаем і ведаць не хочам, што было да нас, і робім усё па-свойму.

Алеся Белявец: Ты думаеш, гэта мэтанакіраваная пазіцыя?

Уладзімір Парфянок: Не, гэта праграма, якая працуе па-за нашым жаданнем. Мы прадукты нейкага эксперымента, і ён працягваецца. Пакуль мы не ўсвядомім небяспеку дзейнасці гэтай матрыцы, мы яе не разбурым.

Алеся Белявец: Можа, праблема ў тым, што ў нас няма адчування агульнасці культурнага кантэксту?

Уладзімір Парфянок: Таму няма, што праграма працуе.

Святлана Кашуба: Зараз іншая сацыяльная рэальнасць, і пра яе трэба па-іншаму расказваць. Вось ці з'яўляецца фатаграфіяй фотаздымак прыгожых краявідаў з камп'ютарнай гульні?

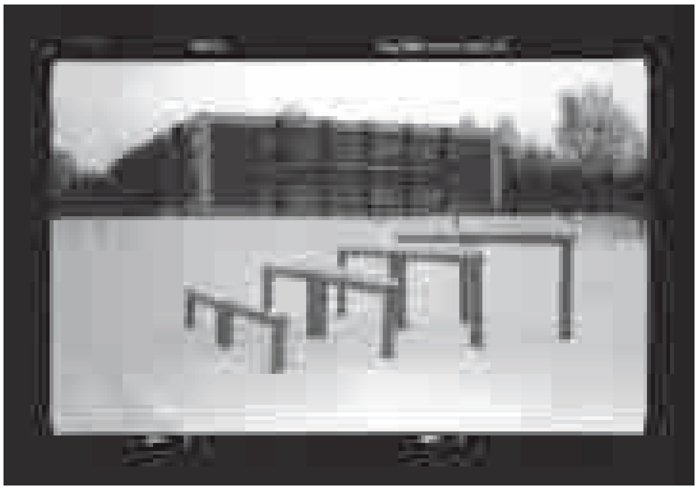
Уладзімір Парфянок: Безумоўна, скрыншот — гэта фатаграфія. Я ж кажу, што гэты скрыншот ні з чым не звязаны ў перадгісторыі, а толькі з вашай асабістай прысутнасцю ўнутры гэтай гульні. Вы самі па сабе.

Святлана Кашуба: Цяпер іншыя тэмы і канцэпты.

Уладзімір Парфянок: Так, але ці будзе ўсё гэта мець дачыненне да беларускай фатаграфіі? Вы гаворыце пра спробу выхоплівання з агульнага кантынуума рэчаў, якія дзесьці існуюць, у тым ліку і тут, але ніяк не звязаны з тым, што было раней на гэтай тэрыторыі, у коле людзей, якія да вас нешта стварылі. Я гавару пра глыбіню фатаграфіі, пра гістарычную глыбіню. Вы можаце гуляць, рабіць віртуальныя краявіды, але гэтыя краявіды мусяць быць звязаны нейкім чынам з тым, што існавала да таго. Да таго, як гэта гульня была створана.

Дар'я Амяльковіч: Саша сказала: яна лічыць беларускай фатаграфіяй тое, што робіць.

Аляксандра Салдатава: І больш таго, я цалкам не згодна з выказваннем, што мы не ведаем і не хочам ведаць пра тое, што было да нас. Пераемнасць, пра якую мы тут разважаем, гэта не



Максім Дасько. З праекта «Дакрананне». Фатаграфія. 2012.

толькі калі малады фатограф ведае працы сваіх папярэднікаў, а калі ён застаецца працаваць у падобным праблемна-сэнсавым полі. Тут пераемнасці ў нас амаль няма, але гэта зараз падаецца нармальным: адсутнасць межаў і сувязей становіцца маркерам нашага часу. Я лічу сябе беларускім фатографам не таму, што тут да мяне былі Булгак, Лабко і Парфянок, а таму, што мой светапогляд — а не метады працы — сфарміраваўся большай часткай на гэтай зямлі.

Аляксей Наумчык: Тое, што ў мяне заклаў Аляксей Шынкарэнка ў Школе фатаграфіі, вельмі моцна звязана з маёй гісторыяй. І я не ведаю, ці хачу адмовіцца ад гэтага або хачу ісці насустрач. Ад Стэнлі Грына, ад Андрэя Паліканава, Юрыя Козырава — маіх наступных выкладчыкаў — іншая гісторыя. Пераемнасць... Вашы працы для мяне ўжо гісторыя, я на іх гляджу як на працы Дыяны Арбус альбо Рычарда Аведона, і яны мне нічога не даюць. Гэта іншая гісторыя, чужая.

Уладзімір Парфянок: Гэта толькі пацвярджае, што ты выстройваеш стратэгію разрываў свядома: не маё, чужое.

Аляксандра Салдатава: Мы апісваем іншы кантэкст, і мы не можам рабіць гэта тымі ж сродкамі.

Уладзімір Парфянок: Я такую фатаграфію ні з чым не магу асацыяваць, акрамя як толькі з самім аўтарам. Кажучы слова «глыбіня», я маю на ўвазе тое, што, гледзячы на чыёсьці фота, магу бачыць фатаграфію, напрыклад, Булгака.

Аляксей Наумчык: Я не ведаю, хто гэта...

Уладзімір Парфянок: Гэта для мяне і азначае, што такая выява плоская, у ёй няма глыбіні...

Алеся Белявец: Паспрабуем падагульніць гутарку... Пакаленні не дамовіліся — гэта відавочна. Мы тут — як было сказана — мала чым адзін аднаму абавязаны. Я зусім не лічу, што разрывы канструктыўныя. Плённыя толькі адштурхоўванні. Малады мастак ацаніў мінулы досвед, высветліў, што гэта для яго — старызна, няздольная апісаць новую рэальнасць, і рушыў далей... Але мінулае ўваходзіць у яго твор нават негатыўным адбіткам. Так што мае рацыю Уладзімір Парфянок, які кажа, што нешта не так з тутэйшай праграмай...

Сяргей Кажамякін: А я зусім не лічу, што пакаленні не дамовіліся. Мы цудоўна знаходзім агульную мову і з павагай ставімся адзін да аднаго. Ды асаблівасцю нашай сустрэчы з'яўляецца тое, што размаўляюць не спецыялісты, але аўтары — са сваімі творчымі амбіцыямі, вектарамі развіцця і рознымі стратэгіямі прэзентацыі сваёй творчасці. Калі мы разважаем пра феномен беларускай фатаграфіі 1990-х, то мала хто сумняваецца, што гэта частка нашай культуры, якой можна ганарыцца. То-бок гэта ўсё трэба паставіць на паліцу ў архіў і час ад часу беражліва здзьмухваць пыл гісторыі. Але раз не адбылося ўвядзення феномена беларускай фатаграфіі 1990-х у паўнацэнны культурны ўжытак — мы пастаянна вяртаемся да гэтай тэмы і ўжо надакучылі моладзі са сваёй «культурнай спадчынай». Безумоўна, сёння патрэбна іншая мова. Галоўнае, каб яна была выразная, змястоўная і прамаўлялася ад першай асобы, ацэньвалася незалежна ад узросту аўтара і яго былых заслуг. Творчая канцэпцыя — вітаецца!

Юрый Васільеў: У канцы сямідзясятых гадоў мінулага стагоддзя фатаграфія, раз'яднаўшыся з жывапісным набыткам, змагла атрымаць прызнанне члена вялікай сям'і мастацтваў. Прайшлі гэты шлях і мы. Насуперак усяму — без паўнавартаснай адукацыі, з разрывамі пакаленняў, з непрыняццем грамадства. Якая сёння беларуская фатаграфія? Як заўважыў Уладзімір Парфянок, «без глыбіні», з разарванымі традыцыямі. Але трэба разумець мову, на якой яна звяртаецца да нас, вылучаць у ёй многія галасы.

Аляксандра Салдатава: Апісваючы нейкую з'яву ў цяперашнім часе, я схлушу, калі выкладу паштовую перапіску герояў. Але калі гэта будзе чат, скайп, e-mail, то ўсё атрымаецца ОК (пісаць папярэдне рукапіс я магу хоць гусіным пяром). Тое ж адбываецца і ў фатаграфіі.

Дар'я Амяльковіч: Фіксуючы пэўны разрыў пакаленняў, нельга не заўважыць адсутнасці крыніц, паводле якіх можна вывучаць гісторыю, анталогій, манаграфій, выданняў (выключэнне — толькі «Новая хваля»), здольных акумуляваць вопыт мінулага ды сучаснага. Магчыма, у сумесным стварэнні падобнай базы і ёсць патэнцыйнае выйсце з сітуацыі, калі кожнае пакаленне крыўдуе на непрызнанне ўласных дасягненняў і здольнасцей. У нашай спробе рэканструяваць фатаграфічную гісторыю, якая, заўважу, адбываецца і сёння, мы толькі намацваем шляхі паразумення і плённай камунікацыі. ■

Тройка! Сямёрка... Туз?!

Новае ўвасабленне «Пікавай дамы»

Напрыканцы сезона Нацыянальны тэатр оперы і балета паказаў новую работу — оперу «Пікавая дама» Пятра Чайкоўскага. Прэм’ера выклікала шмат эмоцый і меркаванняў, дыяпазон якіх надзіва вялікі — ад захаплення да разгубленасці і азадачанасці. Дыялог музыказнаўцы Алены Лісавай і музычнага крытыка Таццяны Мушынскай — пацвярджэнне гэтага.

Таццяна Мушынская: З’яўленне на афішы тэатра «Пікавай дамы» трэба вітаць. Чайкоўскім напісана 10 опер, найбольш вядомыя — тры. Хрэстаматыйны «Яўгеній Анегін», «Іаланта» і «Пікавая дама». Хоць за апошні твор бяруцца не ўсе, ён больш рарытэтны.
Алена Лісава: «Пікавая дама» лічыцца вяршыняй творчасці Чайкоўскага. Для кожнага тэатра гэта знакавая пастаноўка. З часу прэм’еры оперу выконвалі толькі лепшыя спевакі. Яны стваралі сапраўды легендарныя вобразы ў «Пікавай».
Таццяна Мушынская: Сёлета мы пабачылі сёмую версію оперы. Мала да якіх партытур нашы дырыжоры і рэжысёры звярталіся з такой настойлівасцю і такім пастаянствам!
Алена Лісава: Тэатр адкрыўся ў 1933-м, а ў наступным годзе на афішы ўжо з’явілася «Пікавая». Яшчэ адна версія — 1941 год, напярэдадні вайны. Далей 1948, 1960, 1972. Чарговая інтэрпрэтацыя датуецца 1983-м. «Пікавая дама» сталася эмблемай рускай оперы. Яе нельга ставіць хутка ці непрадумана. Моц матэрыялу вымагае незвычайнай напружанасці творчай думкі — эксперыментальнай, свежай, дыскусійнай.
Таццяна Мушынская: Добра, што трупа мае магчымасць працаваць з рознымі рэжысёрамі. Толькі ў мінулым сезоне нямецкі пастаноўшчык Іахім Фрай ставіў у нас «Лятучага Галандца». Эстонец Неэме Кунінгас — «Рыгалета». «Пікавую даму» ўвасобіў Пламен Карталаў, рэжысёр і дырэктар Сафійскай оперы. Рашэнне зразумелае. Яго пастаноўка вагнераўскага «Зігфрыда», паказаная ў Мінску ў снежні 2012-га на Оперным форуме, уразіла многіх. Думаю, на гэта паўплывалі ўражанні ад музыкі і паэтыкі Вагнера, якога мы ведаем мала. Засталася ў памяці неверагодная свабода выканаўцаў вядучых партый.

Структуру «Пікавай дамы» Карталаў крыху змяніў. Але гэта не выклікае пярэчанняў. У Чайкоўскага тры дзеі і сем карцін. Тут колькасць карцін і іх паслядоўнасць захаваліся. Але спектакль мае цяпер дзве дзеі. Трэцюю карціну, баль, рэжысёр

«Пікавая дама».
Сцэна са спектакля.

ФОТА МІХАІЛА НЕСЦЕРАВА.

далучыў да 1-й часткі спектакля. На маю думку, атрымалася больш дынамічна.

Алена Лісава: Пастаноўшчык сцвярджае: «Цэнтральнай кропкай для разумення канцэпцыі спектакля з'яўляецца пятая карціна. Сцэна ў казарме. Там прыкметны працэс "атуманьвання" псіхікі Германа, яго свядомасці і пераўтварэння ўсіх персанажаў у прывіды, адначасовае існаванне героя ў пазіцыях "былое-цяперашняе", "рэальнасць-ірэальнасць"».

Таццяна Мушынская: Сказана прыгожа. А што ў спектаклі? Канцэпцыя існуе не ў абстрактным выглядзе, а ўсведамляецца праз сцэнічнае ўвасабленне. Праз збалансаванасць асобных частак. Праз узаемадзенне аркестра і хору, аркестра і салістаў. Першы паказ выклікаў цікавасць, але і разгубленасць. Пачуццё недагаворанасці. Адчуванне, што часткі спектакля, яго пазлы, пакуль не з'ядналіся ў агульную карціну.

Алена Лісава: Калі разважаць пра рэжысёрскае рашэнне спектакля, дык чаканні нашмат пераўзыходзілі вынік. У пастаноўцы бачу безліч абяцаючых «пачаткаў», якія пакінуты без працягу, а таму глядзяцца недарэчна. Адным з лепшых момантаў спектакля мне падаўся імклівы выхад і знікненне хору ў сцэне навальніцы, падчас якой Герману здаецца, нібыта ён вязне ў нейкай твані. Чаму гэтая знаходка не падтрымана? Чаму такія ж выхады не ўзнікаюць у сцэне балю, калі Герман, што называецца, «працягвае вар'яцець» і агромністая прастора сцэны не запоўнена? Інтрыгуе пачатак дзявочых пасядзелак у пакоі Лізы. Сентыментальна-элегічныя выхады князёўнаў абяцаюць і далейшае развіццё статуарна-пластычнай манеры, унясенне ў оперу элементаў харэадрамы. Але гэтага не адбываецца, і ўзнікае пытанне: а навошта дзяўчаты «ламаліся»?

Таццяна Мушынская: Дзіўлюся, якімі рознымі могуць быць ацэнкі! Сцэну падчас навальніцы рэжысёр вырашаў разам з харэографам Аляксандрай Ціхамiравай. Але гэта відавочная пластычная цытата з пастаўленага ёю ж балета «Шчаўкунок»! Калі ў 2-й карціне на сцэне па чарзе з'яўляюцца сяброўкі Лізы, здаецца, што гэта пачатак балетнага спектакля і далей усе будуць танцаваць. А чаму тады яны спяваюць? Харэографам прыдуманы і эпізод у сцэне балю. Так, у XXI стагоддзі жанр пастаралі можна ўспрымаць толькі з пэўнай іроніяй. Але ці стасуецца стыль салоннага XVIII стагоддзя з эратычна-разняволенай пластыкай XXI? Музыкант, якая сядзела побач, задуменна і саркастычна заўважыла: «І чаму столькі мізансцэн адбываецца на падлозе?!»

Алена Лісава: Засталося ўражанне, што рэжысёр не вельмі чуйна слухае музыку. Яго героі сядзяць, калі музыка бяжыць і хвалюецца, і рухаюцца, калі ідзе няспешнае разгортванне музычнай думкі. У Летнім садзе героі бязладна бадзяюцца па сцэне за няйменнем нейкай лавы...

Тацяна Мушынская: Не, калі візуальнае рашэнне абагульненае, бутафорыя на сцэне зусім не патрэбная!

Алена Лісава: У любоўнай сцэне Германа і Лізы «не пачуты» момант «здранцвення» (відаць, рэжысёр палічыў, што Ліза проста не заўважае Германа). Не да месца ўзнікаюць два крэслы, і Герман пытаецца: «Ты плачешь?» у Лізы, якая ўжо пяць хвілін таму стулілася ў класічнай позе плачу. Гэта дробныя, але відавочныя недарэчнасці, пазбавіцца якіх проста, таму хочацца гукнуць: чаму вы іх не бачыце?

Таццяна Мушынская: Складнікі спектакля — як злучаныя сасуды. Калі штосьці пачынае раздражняць у мізансцэнах і інтэрпрэтацыі вобразаў герояў, то бляск і глыбіня музыкі, увасобленыя аркестрам, пачынаюць знікаць. Ідэальнае ж супадзенне рашэння музычнага, рэжысёрскага і сцэнаграфічнага ўзмацняе ўражанне да неверагоднасці!

Што здзіўляе ў нашым спектаклі? На сцэне віруюць страсці, руйнуюцца лёсы. Драма, трагедыя! Графіня памірае, Ліза, падманутая ў сваім каханні і надзеях, у адчаі кідаецца ў Няву. І Герман заканчвае жыццё самагубствам. Знікае шчасце, а герояў неяк і не надта шкада. Да іх мала спачування. Чаму так атрымалася? Здаецца, у сваім імкненні да навізны канцэпцыі Карталаў крыху «перамудрыў».

Думаю, прынцыповая памылка рэжысёра ў тым, што ён зрабіў Германа ад пачатку хворым. Нервовым, раздражнёным. Дэманам ці спараджэннем пекла. Оперным варыянтам Раскольнікава са «Злачынства і пакарання». Толькі гэты цікуе за бабуляй не з сякерай, а з пісталетам. Але чалавек неадэкватны не будзе называць сябе хворым, а будзе лічыць ненармальнымі ўсіх вакол. Калі Герман эмацыйна і псіхічна неўраўнаважаны апрыёры — дык праблема са сферы мастацтва пераходзіць у сферу медыцыны.

Успрыманне галоўных герояў шмат у чым залежыць ад мастака па касцюмах. Колер — моцны сродак эмацыйнага ўздзеяння, бо шматзначны. Заўважце: Герман увесь час у чорным. Не думаю, што гэта вонкавае ўвасабленне чарнаты душы. Змрочным колерам мастак нібы адлучае героя ад астатняга асяроддзя. Томскі — у гусарскім менціку, Чакалінскі

і Сурын — у высакародных блакітна-шэрых строях. І Герман на іх фоне, побач з імі нібыта ізгой і… папярэднік рэвалюцыянераў-дэмакратаў. У чорным ён на балі і ў казарме. Калі зусім бедны, дык такіх не запрашаюць у палац. Калі афіцэр, дык, пэўна, на службе ходзіць у іншым.

Алена Лісава: Вобраз Лізы ў выкананні Ніны Шарубінай — адзін з самых удалых у спектаклі, нягледзячы на некаторыя недарэчныя задачы, пастаўленыя рэжысёрам перад салісткай. У ім найменш надуманага, ён традыцыйны ў лепшым сэнсе слова, а моцны і гнуткі голас спявачкі найбольш адпавядае раскрыццю псіхалагічнай драмы гераіні. Герман у выкананні Сяргея Франкоўскага — эмацыйна і вакальна наэлектрызаваны, узрушаны, часам сапраўдны вар'ят. Але ўпершыню падалося, што спявак працуе без натхнення. А замінала яму існаваць на вастрыні энергетыкі так і не вырашаная ў канцэпцыі оперы дылема — ці кахае Герман Лізу? А як іграць, калі галоўнае пытанне засталося без адказу…

Таццяна Мушынская: Пагаджуся і запярэчу. Сапраўды, Сяргей Франкоўскі — выдатны драматычны тэнар, выканаўца вядучых партый (Кавaрадосі, Калаф, Радамэс). Без яго многія спектаклі тэатра не маглі б існаваць. Але ён паверыў рэжысёру і пайшоў услед за ягоным разуменнем вобраза. У выніку атрымалася тое, што атрымалася. Калі тэатр пачынае працу над такой маштабнай операй, думаю, ён павінен мець у сваім складзе больш драматычных тэнараў. Бо дзве прэм'еры запар для аднаго выканаўцы — занадта!

Але вярнуся да псіхалогіі. Калі гледача не заўсёды пераконваюць матывацыі Германа, гэта ўплывае і на ўспрыманне вобраза Лізы. Ніна Шарубіна — уладальніца моцнага і насычанага драматычнага сапрана, яркая і экспрэсіўная Тоска, Яраслаўна, Амелія. Але няўжо Ліза не бачыць, што гэты бедны і нервовы Герман неадэкватны? Навошта ёй, унучцы графіні, багатай нявесце, выбіраць яго, а не князя Ялецкага?

Як ні дзіўна, але ў першай прэм'еры найбольшую спагаду выклікаў у мяне князь Ялецкі (Уладзімір Пятроў). Высакародны, бездакорны, ён, магчыма, ідэалізуе нарачоную. Рэжысёр не прымушаў яго, як Германа, мітусіцца і хапацца за галаву. Але яго выхаванасць, прадказальнасць паводзін, стрыманасць уражваюць болей, чым хаатычны рух па сцэне. Вобраз атрымліваецца шматзначным, хоць вакальнага матэрыялу няшмат — рэплікі ў першай сцэне, арыя «Я вас люблю, люблю безмерно…». Сцэна Лізы і князя на балі зроблена Шарубінай і Пятровым віртуозна. Паводзіны Ялецкага ў ігорным доме пераконваюць: яго сэрца разбіта і шчасце разбурана. Такімі неўраўнаважанымі людзьмі, як Герман і Ліза.

На пачатку 2014 года «Мастацтва» змясціла шэраг прагнозаў на будучы сезон. Тады я пісала: у будучай «Пікавай» самым пераканаўчым Германам будзе Эдуард Мартынюк. Можаце не верыць, але так і аказалася! Трэцяя па ліку прэм'ера сабрала такі склад: акрамя згаданага Германа, гэта Таццяна Гаўрылава (Ліза), Алена Сало (Графіня), Ілья Сільчукоў (Ялецкі). У гэтым спектаклі нічога не раздражняла і не перашкаджала. Магчыма, часткі пастаноўкі пачалі ўзаемадзейнічаць. Верагодна, маладым артыстам прасцей зразумець псіхалогію і ўвасобіць імпэт маладых герояў. Магчыма, Мартынюк не паверыў да канца вынаходніцтвам рэжысёра, а даверыўся ўласнай інтуіцыі. Ён зыходзіў з простай, відавочнай высновы: персанаж, які не пакідае сцэну, павінен быць абаяльным і харызматычным! Нават калі памыляецца. Толькі тады мы сочым з цікавасцю і хваляваннем за яго ўчынкамі і лёсам.

Але і Ліза, чый вобраз Таццяна Гаўрылава раскрывае паступова, здаецца, ідэальна адпавядае менавіта гэтаму Герману. Сцэна герояў у 2-й карціне складаная. Бо пабудавана на зменлівасці эмоцый, станаў, матывацый, барацьбе пачуццяў. На пачатку гераіня ўпершыню бачыць Германа зблізку і размаўляе з ім. У фінале сцвярджае: «Я — твая!» Значыць, яго харызма і абаяльнасць павінны быць бязмежныя, каб яна забылася пра ўсё — здаровы сэнс, жаніха і вяселле. Ялецкі

Ніна Шарубіна (Ліза)

Ільі Сільчукова выглядае высакародным, але «правільным», унутрана не надта рухомым і крыху прэсным. У параўнанні з імпульсіўным і артыстычным Германам Мартынюка ён прайграе. Таму паводзіны Лізы і яе выбар становяцца лагічнымі. І драма, увасобленая Чайкоўскім, набывае размах.

Алена Лісава: Некаторыя рэаліі спектакля падаліся ўдалымі і свежымі. Бачанне вобразу Графіні не як «жывога мерцвяка» (гэта штамп музычнай крытыкі, а не ўласна партытуры), а як валявой жанчыны, якая яшчэ танчыць на балах. Па волі рэжысёра ці салісткі Наталлі Акінінай, але новы вобраз Графіні мае перспектывы для сцэнічнага ўзбуйнення.

Таццяна Мушынская: У трэцім паказе оперы Графіню спявала Алена Сало. Падалося, яна больш пераканаўчая за Графіню Акінінай. Вакал абедзвюх не абмяркоўваю, ён амаль ідэальны, як і французскае вымаўленне. Гераіня Акінінай бадзёра рухаецца, не выглядае «восьмидесятилетней каргой». Яна ўспрымаецца не як бабуля, а прыемная цётухна Лізы. Недарэчная карона на галаве ў сцэне балю робіць з Графіні хутчэй каралеву, чым старую вядзьмарку. Запамінаюцца надзіва выразныя рукі Графіні ў перадсмяротны момант. Яны трымцяць ад страху, нібы зрокавае ўвасабленне душы, што не хоча развітвацца з целам.

Стасункі Германа і Графіні, узаемны страх, жудасць і відавочнае прыцягненне больш дакладна ўвасобленыя Мартынюком і Сало. Бо калі на першым паказе героі спявалі ў 1-й карціне славуты квартэт «Мне страшно…», я не магла зразумець, чаму ім — страшна, а мне — не? А ў вобразе, створаным Сало, больш злавеснасці. Графіня выклікае пачуццё агіды і страху. І перад тайнай трох карт, і перад тайнай смерці наогул. А што датычыць Германа і яго двухаблічнай жарсці — да каханай і да багацця, дык у пэўны момант адбываецца падмена. Паняццяў, мэты і страсці. Тайна трох карт аказваецца больш прыцягальнай. І артыст тонка перадае моманты вагання.

Алена Лісава: На жаль, у спектаклі ёсць недарэчнасці, якія выклікаюць культуралагічны шок. Ліза з чамаданам, прывід Графіні з прасцінай на галаве — прабачце, але гэта жах!

Таццяна Мушынская: Наконт Графіні — не пагаджуся! Падалося, што рэжысёрам якраз выразна пастаўлены сцэны ў

Сяргей Франкоўскі (Герман), Станіслаў Трыфанаў (Томскі).

Наталля Акініна (Графіня).

ФОТА МІХАІЛА НЕСЦЕРАВА.

казарме. Яна ў белым, твару не відаць, але ад таго жудасць большая. Яе вядзе ваенны ў камзоле і парыку. Мо сапраўды той граф Сен-Жэрмен, ад каго яна даведалася таямніцу карт? Графіня Сало так пяшчотна, амаль як каханага, абдымала таго, хто прагнуў даведацца яе тайну, што нараджалася адчуванне: у гэты самы момант і адбываецца канчатковы надлом псіхікі героя. Абдымкі старой — быццам абдымкі д'ябла. Шляху назад няма — і да каханай Лізы, і да рэальнасці Герман Мартынюка болей не вернецца.

Алена Лісава: На маю думку, ва ўмовах няўдачы «рэжысёрскага тэатра» функцыю пратаганіста ўзяў на сябе Андрэй Галанаў, музычны кіраўнік пастаноўкі, дырыжор, вельмі чуйны да музыкі. Амаль з нуля (опера не ішла больш за 15 гадоў) ім увасоблена трапяткая музычная партытура, эмацыйна дакладная, багатая галасамі, якія добра праслухоўваюцца. Яго прачытанне інтэлігентнае: моманты жаху не завостраныя, лірычныя тэмы не экзальтаваныя, усе пачуцці шчырыя. Выдатна выконваюцца павольныя фрагменты, і наогул падкрэслена пявучасць музыкі, а не яе ліхаманкавасць. Красамоўны прыклад — пачатак сцэны ў спальні Графіні, дзе тэма ў струннай групы інтануецца без істэрыкі і рыўкоў.

Таццяна Мушынская: Напярэдадні прэм'еры Галанаў распавёў, што існуе тры рэдакцыі клавіра «Пікавай» і дзве рэдакцыі партытуры. Супастаўляючы нотную першакрыніцу з наступнымі, дырыжор імкнуся зразумець пачатковую задуму і змены, унесеныя падчас самай першай пастаноўкі. Галанаў бачыў сваю задачу ў тым, каб вярнуцца да першай версіі клавіра, напісанага на адным дыханні.

Алена Лісава: У «Пікавай» хапае харавых фрагментаў. Але ў апошняй пастаноўцы па волі рэжысёра традыцыйны харавы складнік крыху прыхаваны. Шэраг хораў перанесены за сцэну ці ўглыб яе. Ад таго пацярпелі хары нянек і гувернантак у 1-й дзеі, якія пачалі гучаць глухавата, іх сэнс можна зразумець толькі дзякуючы бягучаму радку.

Таццяна Мушынская: Крыху шкада хору прыжывалак у спальні Графіні («Благодетельница наша...»), які таксама зрабіўся закулісным. Ён ствараў моцны кантраст паміж прыгнечана-прыніжаным станам асяроддзя і веліччу Графіні.

Алена Лісава: Але выдатную падрыхтаванасць хор пад кіраўніцтвам Ніны Ламановіч прадэманстраваў у сцэнах балю і ў ігорным доме...

Таццяна Мушынская: І апошняе, на чым яшчэ не спыніліся, — сцэнаграфія «Пікавай».

Алена Лісава: У анонсах спектакля заяўлена тэма ігры затуманенай свядомасці героя. Моцную аснову для яе ўвасаблення дае сцэнаграфія Аляксандра Касцючэнкі. Шматфункцыянальнае рашэнне задніка сцэны. З дапамогай перпендыкулярна ўсталяваных вялізных люстраных паверхняў адбываецца «расшчапленне» агульнага малюнка на імпрэсіяністычныя фрагменты. Але ёсць дэталі сцэнаграфіі, нязручныя ў выкарыстанні, яны замінаюць артыстам і ўспрыманню вобразаў. Каб іх перасунуць, на сцэну выходзяць (няхай і ў паўзмроку) рабочыя. Прычым у самыя нечаканыя моманты.

Таццяна Мушынская: Увогуле сцэнаграфія эфектная і стыльная, пазбаўленая ілюстрацыйнасці. На велізарных люстраных паверхнях узнікаюць сілуэты Летняга сада і Петрапаўлаўскай крэпасці — візуальных знакаў Пецярбурга. А пазней — пышнага палаца кацярынінскай эпохі. Паверхні мяняюць канфігурацыю і ператвараюцца ў пакой Лізы, спальню Графіні ці казарму, дзе пакутуе і трызніць Герман. Або рассоўваюцца, вызваляючы прастору для бальнай залы. У апошніх карцінах оперы чорна-люстраныя паверхні расступаюцца, нібы хвалі Нявы, і хаваюць у сваёй глыбіні гаротную Лізу. Ля іх, як ля варот пекла, будзе стаяць Герман у фінале. Люстраная фактура аказваецца надзіва эфектнай і сапраўды тэатральнай, калі спалучаецца з прадуманым светлавым рашэннем.

Падводзячы вынікі гаворкі, заўважу: нягледзячы на выказаныя заўвагі, новая «Пікавая дама» — усё-такі маштабная работа тэатра. Хоць і небясспрэчная. Але спектакль будзе ўдасканальвацца і набываць размах менавіта праз акцёрскія працы. У верасні чарговы сезон адкрываецца якраз двума паказамі оперы Чайкоўскага. Пераканана: прэм'еру калектыў уключыць і ў праграму чарговага Опернага форуму, які пройдзе ў снежні. Пабачым, ці набярэ спектакль абароты. Таксама цікава пачуць, як ацэняць новую «Пікавую» замежныя музыказнаўцы. Для таго, каб зверыць нашы гадзіннікі... ■

ПАВЕЛ ВАЙНІЦКІ

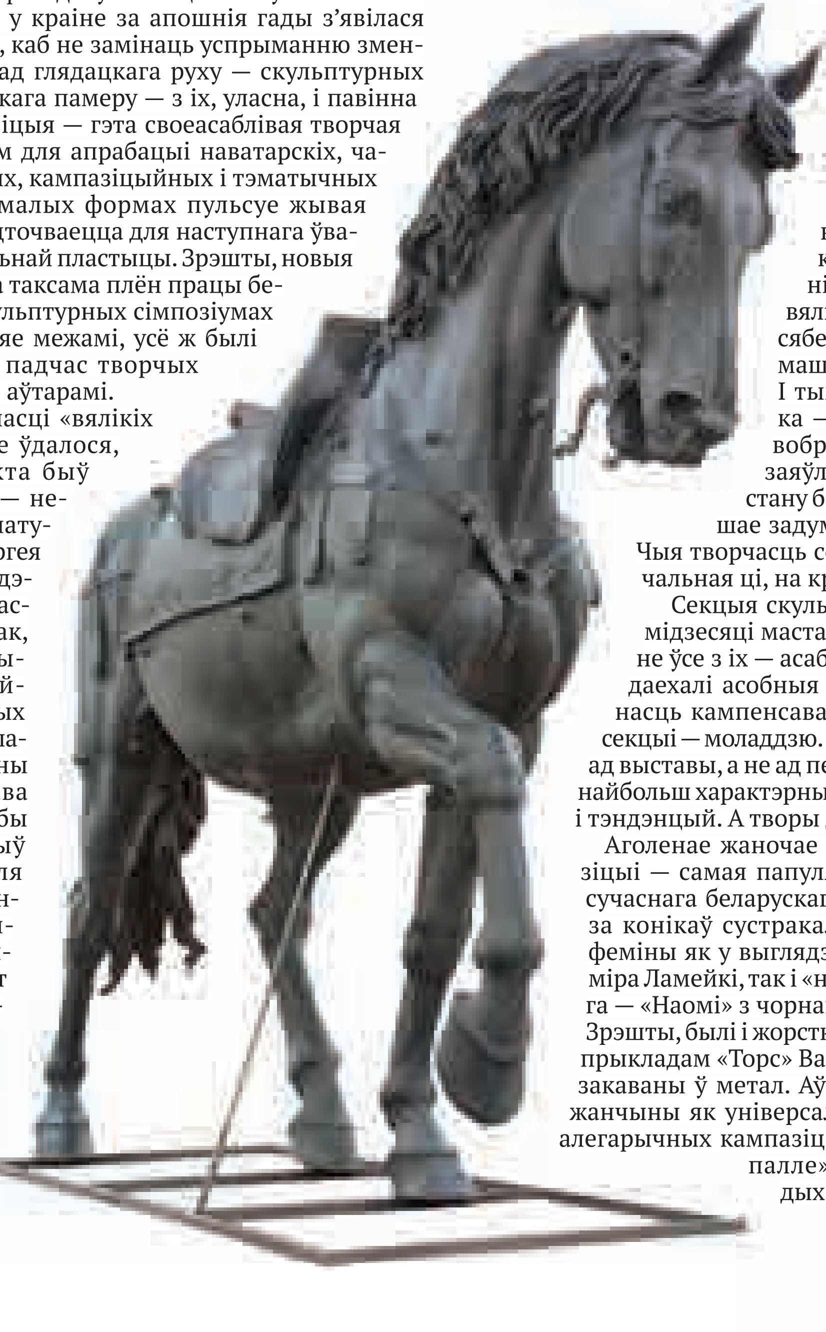
Хто на кані?

Скульптура і скульптары пачатку XXI-га

Выстава, зладжаная секцыяй скульптуры Саюза мастакоў, прадэманстравала стан развіцця гэтага віду мастацтва. Імёны бадай што ўсіх удзельнікаў на слыху, калі ідзе гаворка пра свежаўсталяваныя помнікі альбо ўвасобленыя праекты.

Арганізатары «Беларускай скульптуры: XXI» свядома імкнуліся адысці ад фармату традыцыйнай выніковай выставы — дэманстравання ўсіх магчымых дасягненняў. Толькі скульптура і прастора, ніякай фотадакументацыі манументальных аб'ектаў (якіх, дарэчы, у краіне за апошнія гады з'явілася нямала). Усё дзеля таго, каб не замінаць успрыманню зменлівых — у залежнасці ад глядацкага руху — скульптурных абрысаў. Працы невялікага памеру — з іх, уласна, і павінна была складацца экспазіцыя — гэта своеасаблівая творчая лабараторыя, плацдарм для апрабацыі наватарскіх, часам даволі радыкальных, кампазіцыйных і тэматычных пошукаў. Менавіта ў малых формах пульсуе жывая скульптурная думка, адточваецца для наступнага ўвасаблення ў манументальнай пластыцы. Зрэшты, новыя помнікі і мемарыялы, а таксама плён працы беларускіх аўтараў на скульптурных сімпозіумах як у Беларусі, так і за яе межамі, усё ж былі прадэманстраваны — падчас творчых сустрэч-прэзентацый з аўтарамі.

Тым не менш наяўнасці «вялікіх твораў» пазбегнуць не ўдалося, бо дамінантай праекта быў унушальных памераў — недзе ў дзве з паловай натуры — «Шэры конь» Сяргея Бандарэнкі. У гэтым — дэмакратыя ў чыстым мастакоўскім выглядзе. Так, выстава не сталася выключэннем са звычайных секцыйных творчых справаздач — яна абышлася без куратараў. Кожны сябра секцыі меў права прадэманстраваць любы твор, менавіта так быў сабраны матэрыял для экспанавання. Бандарэнка скарыстаўся магчымасцю паказаць сталічнаму гледачу фрагмент свайго помніка Вялікаму князю Літоўскаму Альгерду, апошнімі чэрвеньскімі днямі



Сяргей Бандарэнка.
Шэры конь.
Пластык. 2014.

святочна адкрытага ў Віцебску. І, ведаеце, тут цалкам дарэчнае наша тутэйшае «А можа так і трэба?», перш за ўсё таму, што пластыка велізарнага скакуна характэрная хутчэй для станковай скульптуры. У ёй няма манументальных абагульненняў. Бандарэнка, вядомы нават за межамі Беларусі як майстра невялічкіх конных статуэтак, упадабаў шлях дэталізацыі: кожны кавалачак конскай скуры разам з элементамі сядла і збруі прапрацаваны дасканала. Манументалісты так не робяць, бо на вышыні пастамента дробныя фрагменты разгледзець немагчыма.

Бандарэнкаўскі хвастаты волат пераканаўча акцэнтаваў увагу на конскай тэме, якой выстава была літаральна працята ў мностве разнастайных стылістык: ад гіперрэалістычнасці мармуровага «Коніка» Аляксандра Карамзіна да экспрэсіўнасці «Бега» Галіны Старавойтавай ці рамантызаванай знакавасці «Шпацыра пад месяцам» Аляксандра Суркова.

Грандыёзны конь, лунаючы над маленькімі скульптуркамі, надаў дадатковыя адценні агульнаму канцэптуальнаму пасланню экспазіцыі. Хіба скульптары — чорнарабочыя мастацкага працэсу, бо не з пэндзлікам маюць справу, а з сур'ёзнымі матэрыяламі і працэсамі, — не працуюць як коні? Хіба яны пры гэтым не павыкідвалі конікаў — стылістычных, тэматычных і гэтак далей? У рэшце рэшт, эквестрыяльны фрагмент помніка дарэчна нагадваў аб пакінутай за межамі экспанавання манументалцы.

На мой погляд, мела б сэнс дадаць да «Каня» Бандарэнкі імправізаваныя прыступкі, накшталт самалётнага трапа, каб забяспечыць наведвальнікам магчымасць пасядзець у вялікакняскім сядле, параўнаўшы сябе з сапраўды манументальным маштабам гістарычнай постаці... І тым не менш конь без вершніка — даволі моцны і сімвалічны вобраз выставы. У дачыненні да заяўленай прэзентацыі сучаснага стану беларускай скульптуры ён змушае задумацца: хто ж зараз «на кані»? Чыя творчасць сёння запатрабаваная, вызначальная ці, на край, паспяховая?

Секцыя скульптуры БСМ яднае каля васьмідзесяці мастакоў. У праекце прынялі ўдзел не ўсе з іх — асабліва шкада, што да Мінска не даехалі асобныя працы з рэгіёнаў... Іх адсутнасць кампенсавалася патэнцыйнымі сябрамі секцыі — моладдзю. Каб адштурхоўвацца найперш ад выставы, а не ад персаналій, паспрабую назваць найбольш характэрныя з прадстаўленых напрамкаў і тэндэнцый. А творы ды імёны — у іх межах.

Аголенае жаночае цела — мяркуючы па экспазіцыі — самая папулярная нагода для натхнення сучаснага беларускага скульптара. Значна часцей за конікаў сустракаліся дбайна прапрацаваныя феміны як у выглядзе класічнага «ню» ад Уладзіміра Ламейкі, так і «ню» этнічна-посткаланіяльнага — «Наомі» з чорнага дрэва Яраслава Філіповіча. Зрэшты, былі і жорсткія інтэрпрэтацыі жаноцкасці, прыкладам «Торс» Валянціна Борздага, літаральна закаваны ў метал. Аўтары выкарыстоўваюць цела жанчыны як універсальны пластычны модуль для алегарычных кампазіцый, сярод якіх «Прага» і «Купалле» Мікалая Барбарчыка, «Подых» Аляксандра Козела і «Святло

Канстанцін Селіханаў. Раўнавага. Бронза. 2014.

На заднім плане:
Мікалай Дробыш. Спеў аб цмоку. Поліўрэтан. 2013.

Ігар Засімовіч. Вялікі шалом. Крымскі ракушачнік. 2013.

Андрэй Асташоў. Легенда пра цмока. Таніраваная бронза. 2013.

месяца. Алегорыя прасторы і часу» Арцёма Мядзведзева. У гэтым доўгім шэрагу з’яўляецца нават іранічная алегорыя згаданага алегарызму — «Аголенная» Паўла Куніцкага, дзе торс жанчыны выяўлены як яблычны абгрызак.

«Агалёнка» супрацьлеглага полу ў экспазіцыі таксама прысутнічала, але ў мінімалістычных, параўнальна з жаночай, маштабах. Калі апошняя — часцяком аб’ект жадання і сімвалічнага прысвойвання, то мужчынскія скульптурныя целы амаль цалкам пазбаўлены эратызму. Гэты тэзіс добра ілюструюць цікавыя працы Эдуарда Астафьева, дзе галышы-мужчыны ўвасабляюць чысцюткую функцыю, узаемадзейнічаючы з рэальнымі фрагментамі нейкіх механізмаў.

Не страчвае папулярнасці партрэт, традыцыйна моцны і трывалы жанр айчыннай скульптуры. На выставе ёсць безумоўная класіка — «Партрэт Васіля Шаранговіча» Генадзя Мурамцава — і працы яго вучняў, напрыклад, дзіцячыя партрэты «Коля» і «Паліна» Валерыя Калясінскага, што па пластыцы апелююць да імпрэсіяністаў. Ёсць цікавыя фармальныя экзерсісы — кшталту «Партрэта» Уладзіміра Панцялеева і «Ван Гога» Аляксандра Бацвінёнка. З іх найбольш канцэптуальна завязаныя на матэрыял галовы працы Паўла Лявонава «Партрэт скульптара Анатоля Бараземнікава» і «Партрэт мастака», дзе дрэва выдатна абмяжоўвае, стрымлівае рухі жывых твараў творчых асобаў. Канцэптуальную серыю партрэтаў выставіў Канстанцін Селіханаў: рознамаштабныя бронзавыя галовы (культурных) герояў — нібы сузор’і на яго асобасным небасхіле. Цікава, што сярод выбітных персонаў — Сахарава, Бранявога і іншых — існуе партрэт «аднаго са шматлікіх» — нейкага невядомага аўтару С. Сямёнава, якога ён пераляпіў з вокладкі старога часопіса. Заўважу, што для скульптара несумненна мела сэнс нават пустэча бронзавых адліваў. Асабліва ў галаве Эйнштэйна.

Калі трактаваць скульптуру як перадусім асэнсаванае мастацкае выказванне, а не простыя пошукі пластычных прыгажосцей, то на выставе можна было знайсці выдатныя творы піянераў на гэтым шляху — «Сям’я», «Вячэрні блюз» і «Рука Творцы» Аляксандра Фінскага, а таксама «Джакамеці» і серыю сілумінавых рэльефаў пачатку 2000-х Уладзіміра Слабодчыкава. Але нешта новае — дагэтуль нябачанае — прапаноўвае наступнае пакаленне мастакоў: Віктар Копач — «Цыркуляцыя ў прыродзе», Андрэй Вераб’ёў — «Мелодыя», Уладзімір Ламейка — «Будаўнікам Салігорска прысвячаецца» ды іншыя. Дарэчы, самае канцэптуальнае выказванне зрабіў якраз Копач, заўсёднік інтэрнацыянальных скульптурных сімпозіумаў. Трыпціхам «Без назвы» 2004 года ён праілюстраваў ператварэнне звычайных манет у металічныя воплескі. Ці наадварот.

Пры гэтым сярод экспанатаў былі — ідэалагізаваныя, так, але вельмі выразныя — скульптурныя мэсіджы старэйшага пакалення. «Курапаты» і «Кастусь Каліноўскі» Анатоля Арцімовіча — творы амаль гатовыя для павелічэння і ўсталявання ў якасці помнікаў.

Што да ўласна пластычных разнастайнасцей, то іх стала відавочна больш, чым было на мінулай, дзесяцігадовай даўніны, справаздачнай скульптурнай выставе. Падаецца, кожны з наведнікаў сёлетняй экспазіцыі змог выбраць твор на свой густ. Я асабіста ўпадабаў «Торс» Уладзіміра Піпіна і «Танец» Дзяніса Кандрацьева.

Што ж, цалкам заканамерны скон постсацрэалістычнай пластычнай гамагеннасці. Радасна бачыць, што кожны з калег імкнецца да індывідуальнасці і пазнавальнасці сваёй манеры. Персаніфікаванасць творчых сусветаў — моцны бок сучаснай беларускай скульптуры, што і ілюструюць творы Аляксандра Шапо, Францішкі Брыгадзінай, Юрыя Анушкі, Мікалая Дробыша ды многіх іншых.

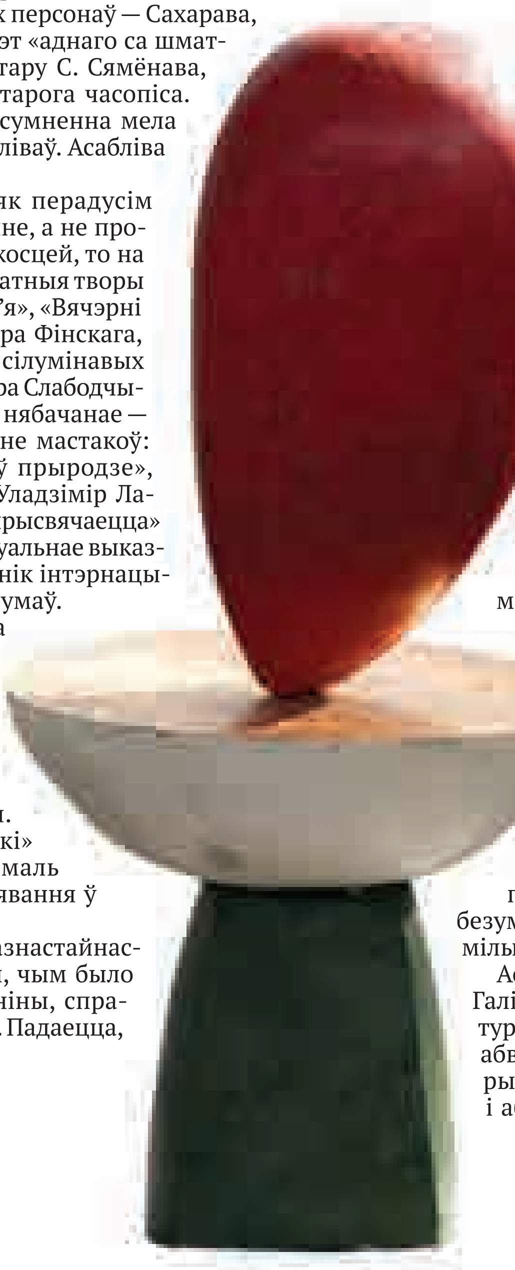
Адзначу таксама надзвычай шырокі дыяпазон паміж фігуратыўнасцю і фармалізмам. На выставе вызначыліся два супрацьлеглыя полюсы: дасканалая і звышдэталізаваная — да пазногцяў — фігуратыўнасць Сяргея Возісава ў «П’еце» (у суаўтарстве з Леанідам Белым) і крайні, амаль без прывязкі да рэчаіснасці, фармалізм Максіма Пятруля ў «Counter-Butterfly» (пры ўдзеле Валерыя Дудко). Паміж гэткімі антаганістычнымі пазіцыямі — разнастайныя і шматлікія дэвіяцыі. Тут знаходзіцца месца гратэскнай цялеснасці Марыны Капілавай; фармалізацыям — «сечанай» Міхаіла Канцавога, «пластычнай» Спартака Аруцюняна, «татальнай» Сяргея Більдзюка... Цікава заўважыць, што незалежна ад ступені фармалізму ці яго адсутнасці беларускія аўтары застаюцца традыцыйна схільнымі да старанна выпрацаванасці формаў і паверхняў.

Экспазіцыя паказала: тое, з чаго зроблена скульптура, таксама мае значэнне. Выкарыстанне новых матэрыялаў ці новых тэхналогій даюць пэўныя перспектывы для скульптурнага прагрэсу. Нішу зварнога металу трывала займае Валерый Малахаў, прапаноўваючы цікавыя творы пакуль нязвыклай для Беларусі пластыкі. Эфектна выглядаюць спалучэнні розных парод паліраванага каменю фармальных штудыяў Уладзіміра Конанава «Зярнятка» і «Жэст». Прыцягваюць увагу дасціпныя камбінацыі Аляксея Сарокіна — каменя і металу ў «Культурным слаі», металу і дрэва ў «Аўтапартрэце з яечняй у галаве».

На вялікі жаль, я не маю магчымасці спыніцца на ўсіх цікавых творах і персаналіях, але яшчэ раз падкрэслю — кожны з удзельнікаў выставы годны глядацкай увагі.

Калі гаворка пра запатрабаванасць, то па-за канкурэнцыяй Андрэй Асташоў, аўтар выкшталцоных бронзавых статуэтак, якія паказваюць дзяцей на мяжы эратызму і маньерызму — менавіта гэтая тэма і стала яго пазнавальным трэйд-маркам. Асташоў — камерцыйна паспяховы ў Еўропе аўтар, уладальнік галерэі ў цэнтры Мінска, якая носіць ягонае імя. Звычайна скульптар камерна візуалізуе сваю асабістую мастакоўскую рэчаіснасць, але на выставе здзівіў павялічаным маштабам твораў. Згаджуся, у такіх памерах яны ўжо не выглядаюць забаўляльнымі калекцыйнымі скульптуркамі — набываюць пераканаўчасць, нават пагражальнасць. І гэта, безумоўна, добра — мастацтву неабавязкова быць мілым.

Асобная частка праекта — персанальная выстава Галіны Гаравой. Знакавай для беларускай скульптуры аўтаркі, што адкрыла для калег новыя шляхі абвастрэння канцэптуальнага зместу праз выкарыстанне арыгінальных пластычных рашэнняў і абагульненняў. Выбітная — але, на вялікі жаль,



Галіна Гаравая. Маскі III.
Дрэва, энкаўстыка, золата. 2000.

Віктар Копач. Без назвы. Жалеза, чыгун. 2004.

Максім Пятруль (пры ўдзеле Валерыя Дудко). Counter-Butterfly. Пластык, граніт. 2011—2014.

мемарыяльная — экспазіцыя яе апошніх паліхромных твораў размясцілася на тым жа паверсе Палаца мастацтва, адасобленая ад калектыўнага паказу сцяной-перагародкай. Нешта старажытнаегіпецкае было не толькі ва ўмоўнасці мадэлявання — геаметрызацыі — яе драўляных постацей, але і ў трымценні залатых/чырвоных/чорных палосаў ці плямаў на іх паверхнях, якое адначасова яднала і драматызавала прастору Гаравой, робячы яе надзвычай цэльнай. Асабліва на кантрасце з асноўнай выставай.

З канца васьмідзясятых гадоў мінулага стагоддзя Гаравая была адным з пачынальнікаў працэсу адыходу беларускай скульптуры ад жорсткай стылістычнай і змястоўнай рэгламентацыі сацрэалізму. У яе творчасці актуалізоўваліся новыя для таго перыяду сакральная і экзістэнцыяльная тэмы, нацыянальны кантэкст. Ідэя беларускасці выяўлялася ў выкарыстанні традыцыйных для драўлянай скульптуры XIV—XIX стагоддзяў прыёмаў разьбы, афарбоўцы, лапідарных формах. У той жа час бронзавыя творы Гаравой наўпрост працягваюць еўрапейскія традыцыі працы з гэтым матэрыялам, што бяруць пачатак ад Канстанціна Бранкузі, шчасліва абмінаючы-пераскокваючы-ігнаруючы лакальныя фіксацыі на анатамічна дакладнай фігуратыўнасці і дэталізаваным акадэмізме. Скульптарка зазнала інтэрнацыянальны поспех — яна ўзнагароджана пачэсным ордэнам Францыі «Мастацтва і літаратура» (2005). Шмат яе твораў захоўваецца ў калекцыях па-за межамі краіны, у тым ліку і ў Траццякоўскай галерэі ў Маскве.

Свабодны праход у персанальную выставачную прастору Галіны Гаравой — як сімвалічныя адчыненыя дзверы да новых перспектыў, куды, здаецца, пакуль няма магістральнага руху. Большасць твораў у галоўнай зале нясуць у сабе рэха той самай стылістыкі акадэмізму, якую Гаравая адкідае — і ад якой мы не ў стане адмовіцца, бо на ёй пабудавана наша скульптурная адукацыя. Мы «працягваем і захоўваем здабыткі» акадэмічнай школы, але Гаравая паказвае, што ёсць іншыя варыянты працягу. Прынамсі той, які абрала яна сама, у выніку — на пачатак XXI стагоддзя — аказаўся больш пераканаўчым. Так, нашы фармальныя эксперыменты ў наяўнасці, але ў параўнанні з творчасцю Гаравой ім відавочна не хапае паслядоўнасці. Нібыта мы ўсе дзесяць з нечым год неяк няўпэўнена тапталіся на парозе новага стагоддзя...

Я хачу быць зразумелым дакладна — у агульнай карціне, якую дае «Беларуская скульптура: XXI», насамрэч няма праблемы: эвалюцыйныя шляхі нічым не горшыя за рэвалюцыйныя. Акадэмізм, з якога мы ўсе выйшлі, — рэч неблагая. Вядома, «рэалістычнае» мастацтва сёння найбольш адпавядае запатрабаванням беларускага соцыума. А шматгадовае і ўпартае ўдасканальванне майстэрства выяўлення чалавечай фігуры — выдатны трэнінг для скульптара. Але ў адрыве ад архітэктурнай і сацыяльнай прасторы, ад інтэрнацыянальных скульптурных кантэкстаў, працэсаў і праблем — ці не нагадвае гэта вывучэнне лаціны ў шматмоўнай сучаснасці? Па выніках дзесяцігоддзя было б добра пабачыць колькі свежых, ні да чаго не падобных твораў нядаўніх выпускнікоў Акадэміі — і яны тут ёсць, але чамусьці выглядаюць больш традыцыйнымі, чым працы іх настаўнікаў і старэйшых калег.

Засталося дадаць, што праект «Беларуская скульптура: XXI» атрымаўся інтэрактыўным. Акрамя творчых сустрэч з дзейнымі беларускімі аўтарамі, што выступалі ў сваіх звыклых скульптурных іпастасях, з поспехам прайшоў паэтычны вечар, дзе айчынныя майстры разца і зубіла паказалі сябе годнымі прадаўжальнікамі «скульптурнай» паэтычнай традыцыі, якая вядзе свой пачатак ад самога Мікеланджэла.

Праект завершаны, выстава скончыла сваю працу. Якія ж высновы? Кожны вольны рабіць іх самастойна, але дакладнага адказу на пытанне: «Хто, усунуўшы ногі ў страмёны і ўзмахнуўшы шашкаю-стэкай, ачаляе беларускую скульптуру на пачатку стагоддзя?» — відавочна няма. Тым не менш выстава адлюстроўвае актуальныя тэндэнцыі і кірункі, якіх шмат і якія выглядаюць вельмі разнаіта.

Сучасная беларуская скульптура — цікавая і шматслаёвая з'ява ў айчынным і (чаму ж не?) інтэрнацыянальным мастацтве. У ёй традыцыяналістычнасць мірна ўжываецца са смелымі нефігуратыўнымі пластычнымі эксперыментамі, а рамкі градацый паміж рэалістычным і фармалістычным падыходамі досыць шырокія. Гэткая стылістычная разнастайнасць абумоўлена найперш тым, што зараз паралельна працуюць чатыры пакаленні аўтараў, прычым кожнае з іх прадстаўляе свае метады і напрамкі. Асобныя вядуць уласныя творчыя пошукі — але нават пры такой акумуляцыі тэндэнцый сучасная беларуская скульптура захоўвае адметныя нацыянальныя рысы. ■

НАТАЛЛЯ АГАФОНАВА

Ніхто не хацеў паміраць

Кінафестываль «1914 Revisited/Вяртанне ў 1914»

«Чароўная флейта». Рэжысёр Кенэт Брана. 2006.

У чэрвені ў мінскім кінатэатры «Перамога» прайшоў фестываль фільмаў «1914 Revisited/ Вяртанне ў 1914», прымеркаваны да 100-годдзя пачатку Першай сусветнай вайны. Імпрэзу арганізавалі Інстытут імя Гётэ і пасольствы Вялікабрытаніі, ЗША, Францыі і Чэхіі. Тэма парадаксальным чынам рассунула жанрава-стылявыя межы форуму. Дзякуючы гэтаму кінапраграма спалучыла гістарычны, этычны і мастацкі погляды на тую трагедыю.

РАКУРС ДАКУМЕНТАЛЬНЫ

З калекцыі лонданскага Ваеннага музея на мінскі экран трапіла англійская хроніка 1915—1916 гадоў. Два кароткія фільмы — «Жанчыны і вайна» і «З нашымі хлопцамі на фронце» — створаны ў агульнай патрыятычна-мабілізуючай танальнасці і прадстаўляюць адпаведна тыл і перадавую.

Брытанскія кабеты мужна прынялі на сябе выклік вайны. Дзеля перамогі яны няспынна працуюць на ваенным заводзе, у шпіталі, інжынерных майстэрнях, ладзяць паліцэйскія рэйды. Гэты тыповы кінаплакат, дзе жанчыны ў акуратных чаравічках на абцасах і чыстых аднолькавых камбінезонах вырабляюць, у прыватнасці, снарады для гармат, завяршаецца цітрам-заклікам да гледача: «Ты можаш дапамагчы?»

Стужка «З нашымі хлопцамі на фронце» прадстаўляе баявыя будні англійскай арміі. Серыя экранных эпізодаў пачынаецца з урачыстага пахавання загінулых. Потым камера фіксуе поле бою: добра экіпаваныя брытанскія салдаты тонкім ручаём «прасочваюцца» з бліндажа ды знікаюць за рэльефнай лініяй узараных бронетэхнікай палёў; масіўны танк нязграбна перакульваецца па варонках ды штучных выспах узарванай зямлі... Шматслоўныя надпісы, вынесеныя ў асобныя кадры, павінны мікшыраваць «акопную праўду». Тым не менш у хісткай плыні адлюстравання, дзякуючы невядомаму аператару, праступаюць пот, боль і кроў вайны... І шматлікія твары радавых, якія, магчыма, загінулі неўзабаве пасля гэтых кіназдымак. Але цэлулоід іх захаваў жывымі — назаўжды.

Англійская хроніка наблізіла час стогадовай даўніны. А дзве поўнаметражныя дакументальныя карціны, створаныя паводле эстэтычных канонаў знакамітага французскага тэлеканала «Arte», прадставілі пункт погляду на Першую сусветную з адлегласці XXI стагоддзя.

Фільм-разважанне «Парыж 1919. Мірны дагавор» (рэжысёр Пол Каван, 2008) прыадкрывае нюансы Парыжскай мірнай канферэнцыі, якая з перапынкамі цягнулася амаль год, бо трыццаць сем дзяржаў ніяк не маглі дамовіцца наконт «новай мапы свету» па выніках Першай сусветнай. Рэжысёр разглядае праблему праз імператыў справядлівасці і адначасова дэманструе, што ў кожнага з бакоў свая праўда.

Кінастужка пабудавана на спалучэнні дакументальных і пастановачных эпізодаў. Хроніка ўвасабляе гістарычны маштаб Парыжскай канферэнцыі. Ігравыя сцэны — кулуарныя «бітвы» за сталом перагавораў. Няўменне дзяржаўных лідараў ураўнаважваць супярэчлівыя інтарэсы ў цішы фешэнебельных кабінетаў, стаўка на імгненную выгаду рана ці позна зноў кідае народы ў полымя вайны. Такая інтэнцыя, закладзеная Полам Каванам, надзвычайна актуалізавалася ў кантэксце сённяшняга гісторыка-палітычнага «славянскага вузла».

Другая французская дакументальная стужка «Тры нямецкія салдаты» (рэжысёр Франсуа Кая, 2001) — няспешнае экраннае даследаванне, адначасова скіраванае назад і ўглыб. Намагаючыся высветліць імя невядомага загінулага салдата, рэжысёр расплятае клубок чалавечых лёсаў. Перад вачыма гледача разгортваецца драматычная гісторыя рэгіёна Латарынгія, дзе лінія фронту не аднойчы пралягала літаральна праз сем'і, раскідваючы па розных баках бацькоў ды братоў.

Франсуа Кая не ажыццяўляе рэканструкцыю канкрэтных падзей, але ўвасабляе іх рэха. На экране — толькі дакументы, фатаграфіі і пейзажы. Усе вусныя сведчанні, вербальныя каментарыі вынесены аўтарам за кадр. Мы чуем не ўспаміны канкрэтных людзей, а толькі кароткія дэперсаніфікаваныя фразы, якія патрэскваюць, быццам на старым грамзапісе. Характэрныя батальныя шумы раз-пораз «сатрасаюць» імпрэсіяністычна-маляўнічыя кадры з сучасным даляглядам. Такім чынам мінулае прасочваецца ў сёння. І каторы ўжо раз нагадвае, што з салдатаў «ніхто не хацеў паміраць».

РАКУРС ГЕРОІКА-ПАТЭТЫЧНЫ

Чэхаславацкі фільм «Збораў» (рэжысёры Ян Холман, Іржы Славічэк) здымаўся ў 1938 годзе, калі ў дзверы Еўропы ўжо грукала Другая сусветная вайна. Таму стужка стваралася з мэтай уздыму нацыянальнага духу грамадзян.

У аснову сюжэта пакладзена рэальная гістарычная падзея: змаганне аўстрыйскай і расійскай армій пад горадам Збораў у 1917 годзе. У гэтай бітве на баку менавіта Расійскай імперыі ўпершыню брала ўдзел спецыяльная брыгада чэшскіх і славацкіх добраахвотнікаў.

«Збораў» — наўпроставая артыкуляцыя ідэі згуртавання нацыі ў барацьбе за незалежнасць на прыкладзе двух братоў. Карціна зроблена ў характэрнай для свайго часу плакатнай стылістыцы: героі выразна падзелены на станоўчых і адмоўных, драматургія дэкларатыўная, распрацоўка характараў схематычная.

Фінал кінастужкі адкрыта сімвалічны — абодва браты, што ваявалі па розныя бакі збораўскага фронту, яднаюцца. А гледачу адрасуецца заключны патэтычны маналог героя — «каб памяталі».

Інтэрпрэтацыяй гістарычнай падзеі ў жанры баевіка можна лічыць амерыканскі фільм «Забытая рота» (2001) Расэла Малкэхі. Восенню 1918 года вайсковае падраздзяленне трапляе ў пастку падчас наступлення ў Аргонскім лесе на поўначы Францыі. Сюжэт будуецца на гранічным абвастрэнні сітуацыі. Тут па эйзенштэйнаўскім прынцыпе «мантажу атракцыёнаў» шчыльна нанізваюцца адзін да другога батальныя эпізоды: люты вогненны напалм, які знішчае дрэвы і чалавечыя целы; шалёная бамбардзіроўка з боку сваіх, што памыліліся ў геаграфічных каардынатах; снайперскі абстрэл літаральна кожнага кроку байца, нават калі ён толькі ідзе па ваду. Увогуле падзеі кінакарціны Расэла Малкэхі ахопліваюць пяць кастрычніцкіх дзён — пяць дзён пекла для амерыканскіх салдат, што выклікалі агонь на сябе.

РАКУРС ІРАНІЧНА-МУЗЫЧНЫ

У апазіцыі да традыцыйнай эстэтыкі і звычайнай стылістыкі ваеннага кіно прагучалі падкрэслена тэатральныя, доўгія (каля дзвюх з паловай гадзін кожны) англійскія фільмы «О, што за цудоўная вайна!» (1969) і «Чароўная флейта» (2006). Абодва экранныя творы маюць, так бы мовіць, аднайменныя сцэнічныя прататыпы — мюзікл Джэры Рафлза і Джоан Літлвуд і оперу Моцарта. І абодва з'яўляюцца экстравагантнай кінаінтэрпрэтацыяй сваіх першакрыніц.

Кінамюзікл — рэжысёрскі дэбют вядомага сёння брытанскага акцёра і пастаноўшчыка Рычарда Атэнбора. Карціна створана ў стылі «маладых раз'юшаных» — пакалення англійскіх кінематаграфістаў-шасцідзясятнікаў, якія ў рэзкай сатырычнай форме выкрывалі квазірэспектабельнасць «матухны-Англіі».

У кінамюзікле Рычард Атэнбора на штукарскі лад выварочвае саманадзейнасць палітыкаў, што адвеку спадзяюцца на «маленькую вайну» дзеля хуткага росквіту дзяржавы. Сюжэт рухаецца вакол сям'і Сміт, мужчынская палова якой не вярнулася з фронту. У фільме прапарцыянальна спалучаюцца трагізм, іранічныя салдацкія песні і пластычна-харэаграфічная арнаментыка. А серыя знакавых вобразаў «самавыкрывае» ўласную амбівалентнасць: напрыклад, крыжы-ордэны — крыжы надмагільныя, франтавая траншэя — брацкая магіла.

«Вялікая ілюзія». Рэжысёр Жан Рэнуар. 1937.

Шырока разгорнута ў фільме лейттэма чырвонага маку: ад меткі смерці да алегорыі крывавага шляху. У гэтай траекторыі кульмінацыя прыпадае на ціхую, зусім не маштабную сцэнуіншасказанне: некалькі маладых салдат па чарзе выпаўзаюць з мокрай варонкі, але перад тым сталы баец працягвае кожнаму кволую кветачку маку. Бляклыя пялёсткі — знак смерці. Але ў агульнай імжыста-шэрай прасторы кадра яны быццам сімвалізуюць надзею на выратаванне. Так і хочацца гукнуць: «О, які цудоўны падман!» Юнакі ўдзячна глядзяць на камандзіра і спакойна адпаўзаюць — у нябыт. Дарэчы, гэты эпізод фільма Рычарда Атэнбора — лаканічная і метафарычная інтэрпрэтацыя канкрэтнай трагічнай падзеі Першай сусветнай, калі новае вайсковае падмацаванне з ірландцаў амаль цалкам загінула, ледзь ступіўшы на поле бою. Хлопцы нават не паспелі ўбачыць ворага, якога выправіліся перамагаць.

Тытул кінамюзікла — відавочна іранічны. «О, што за цудоўная вайна!» — цытата з папулярнай англійскай песенькі, якая гучыць бліжэй да фіналу. Салдаты мажорна яе спяваюць ды рыюць акопы, сінхронна і бадзёра размахваючы рыдлёўкамі. На апошнім куплеце камера аддаляецца, адкрываючы панараму жудаснага «агарода» вайны: вялізныя акуратныя грады сырой зямлі ляжаць радамі ажно да самага далягляду. А фінал стужкі прасякнуты святлом ды сонцам. Тры паненкі ў белых сукенках шпацыруюць па бязмежным (на ўвесь шырокі экран) пагорку… Толькі пагорак той «зарос» белымі крыжамі, а паненкі, якія нібыта шчасліва прагульваюцца, — удовы.

Сцэнарыст і рэжысёр Кенэт Брана ў суаўтарстве з вядомым брытанскім камедыёграфам і акцёрам Сцівенам Фраем «апрануў» класічнае лібрэта Эмануэля Шыканэдэра «Чароўная флейта» ў постмадэрнісцкі строй. Магічная гісторыя аб выпрабаваннях Таміна, які імкнецца выратаваць сваю каханую Паміну, пераносіцца аўтарамі аднайменнага фільма ў кантэкст Першай сусветнай вайны.

Экзальтаваная Каралева ночы (не царыца!) атаясамліваецца не проста з цемрай, але з бесперапыннай, бязглуздай бойняй. Яна кіруе танкам і сачыняе харэаграфічныя кампазіцыі авіяналётаў. Усяму гэтаму вэрхалу супрацьстаіць стрыманы і мудры Зарастра, які, наадварот, стварае прастору аховы: анфілада пакояў у непрыступным замку, белыя, нібы светлякі ўначы, намёты-лазарэты.

У «Чароўная флейце» Кенэта Браны шмат відовішчных камп'ютарных эфектаў, што адкрываюць неверагодныя ракурсы ды панарамы. Як і належыць оперы, сюжэт рухаецца праз арыі, дуэты, трыа, кароткія дыялогі. Да таго ж — вызначальная рыса менавіта брытанскай постмадэрнісцкай кінаоперы — палітычны сарказм тут зміксаваны з гендарнай іроніяй.

«Першы ўзвод». Рэжысёр Уладзімір Корш-Саблін. 1932.

РАКУРС ПАЭТЫКА-РАМАНТЫЧНЫ

Упрыгожылі праграму фестывалю два класічныя фільмы 1930-х. Стужка Барыса Барнэта «Ускраіна» (1933) — з рарытэтаў савецкага кіно. Дзеянне ахоплівае час Першай сусветнай вайны, але ніякага ідэалагічнага пафасу рэжысёр у свой твор не ўкладае. Наадварот, падпарадкоўвае вобразна-сэнсавы лад гуманістычнай танальнасці. Персанажы (рускія і немцы) прадстаўлены ў тоесных драматычных і камічных варунках у тыле і на полі бою.

Аднак галоўная адметнасць «Ускраіны» — унікальная для таго часу візуальна-аўдыяльная архітэктоніка. Рэжысёр знаходзіць выразныя мантажна-метафарычныя супастаўленнні, калі лінія фронта робіцца аналагам фабрычнага канвеера, а кулямётная страляніна нагадвае стракатанне швейных машынак. Больш таго, Барыс Барнэт надзяляе асобную рэч (напрыклад, бот) драматургічным і адначасова сімвалічным сола: «мірны» бот у хаце на самавары; салдацкі бот-«граната», выкінуты з акопа; новыя салдацкія боты ў абутковым цэху.

«Ускраіна» — першы вопыт рэжысёра Барыса Барнэта па стварэнні гукавага фільма. На пачатку 1930-х, калі баланс паміж экраннай выявай і аўдыяльнай плынню толькі асэнсоўваўся, кінаперсанажы зрабіліся атракцыйна гаваркімі. Але ва «Ускраіне» Барыс Барнэт (як і французскі рэжысёр Жан Віго ў «Аталанце») фактычна адкрыў мастацкую каштоўнасць паўзы ды эстэтычную вартасць маўчання героя.

Карціна «Вялікая ілюзія» Жана Рэнуара (1937) адразу пасля прэм'еры трыумфальна прайшла па еўрапейскіх экранах, аб'яднаўшы сярод сваіх прыхільнікаў і масавага гледача, і прафесійных кінематаграфістаў. Пазней стужка трапіла ў анталогію сусветнага кінамастацтва як адзін з узораў «паэтычнага рэалізму», што набраў моц у французскім кіно на мяжы 1930—1940-х гадоў. Фільм зняты быццам у прадчуванні колеру. Ён жывапісны ў сваёй чорна-белай гаме і мяккім асвятленні. Такая вытанчаная візуальнасць цалкам адпавядае ўнутранай інтанацыі ўзвышанага, акуратнага і нават цнатлівага фільму.

«Вялікая ілюзія» адрозніваецца ад прапагандысцкіх стужак другой паловы 1930-х па ўсіх параметрах. Лётчыкі французскай эскадрыллі на пачатку Першай сусветнай трапляюць у палон і ў рэшце рэшт з яго бягуць. У фільме не толькі адсутнічаюць батальныя сцэны, але і вобраз ворага. Нямецкі начальнік турмы ў выкананні Эрыха фон Штрогейма — перадусім афіцэр і арыстакрат, але не носьбіт этнічных рысаў. Таксама як і ваеннапалонныя французы. Пры гэтым карціну нельга папракнуць за пацыфісцкі ўхіл, бо героі бягуць з палону, каб зноў вярнуцца на фронт. Нават каханне не здольнае іх затрымаць.

Аднак выратавальнасць кахання і моц жыцця як супрацьвага вайне задаюць сэнсавыя каардынаты іншаму фільму. Гаворка пра стужку «Жанчына і чужынец» (1984) нямецкага рэжысёра Райнера Зімана. Вонкавы меладраматычны трохкутнік — Ганна і два яе мужы (нямецкія салдаты), што неспадзявана вярнуліся з палону ў 1918 годзе, — нейтралізуецца складаным псіхалагічным малюнкам, мадуляцыямі ў прыпавесць і нечаканымі акцэнтуацыямі сюррэалістычнага кшталту. Усё гэта робіць сітуацыю дзіўнага замяшчэння асобаў не падманам, а, хутчэй, нормай жыцця, якое наблізілася да фантасмагорыі.

Метафарычная квінтэсэнцыя такога свету перакуленых нябёсаў — сон Ганны: кабета раптам бачыць на драўлянай падлозе канверт і спрабуе падняць яго. Але белы папяровы чатырохкутнік прыбіты вялікімі цвікамі. Ганна выдзірае іх, аднак жалезныя кіпцюры з плоскімі металічнымі капялюшыкамі дзіўным чынам множацца і нібы гуртуюцца ў шчыльныя рады непахісных ахоўнікаў. Таямнічае пасланне, якое намёртва запячатана ў канверце, ператвараецца ў рафінаваную экзекуцыю для прыўкраснай гераіні.

Візуальная матэрыя кінастужкі Райнера Зімана мякка пульсуе — то «выгарае» да стану шэрай паўсядзённасці, то раптам набрынявае колерам, нібы вітальнымі сокамі. Так рэжысёр увасабляе не толькі перамену пачуццяў, але і вір часу, калі быццам у адной кропцы сутыкнуліся мінулае, сучаснасць і будучыня. Сімвалічнае кола замкнула пачатковы доўгі эпізод фільма (два палонныя нямецкія жаўнеры ў бязмежным стэпе рыюць траншэі ў выглядзе крыжа) і яго фінальны кадр (самотная постаць салдата ў «пустцы» роднай хаты).

РАКУРС АРХАІЧНЫ

Расійскі Дзяржфільмафонд прадставіў на фестывальную праграму стужку «Агнём і крывёю» (рэжысёр Міхаіл Мартаў), знятую ў 1914 (!) годзе прыватнай кампаніяй «Танагра». Сюжэт створаны пад уражаннем пачатку Першай сусветнай вайны на ўсходнім напрамку (германская акупацыя горада Каліш).

Тлумачальныя цітры, якія тады збіраліся ў асобныя кадры, не захаваліся. І наогул адрэстаўраваць удалося толькі палову эпізодаў. Тым не менш ігравы фільм-аднагодка Першай сусветнай апрыёры мае статус музейнага экспаната. З аднаго боку, гэта тыповы ўзор інсітнага кіно. З іншага — прыклад экраннага мэйнстрыму стагадовай даўніны. Тут ёсць усе складнікі, каб трымаць гледача ў эмацыйным напружанні: меладраматычныя матывы перамяжоўваюцца са «шпіёнскімі», падзеі змяняюцца на фоне вонкавага антаганістычнага канфлікту — бязлітасныя ворагі катуюць добрасумленных жыхароў, а тыя ў адказ дэманструюць маральную моц.

Нямая кінакарціна «Агнём і крывёю» цалкам знятая на натуры. Падчас мінскага паказу фільм агучыла адмысловым акампанементам кампазітар Вольга Падгайская.

РАКУРС БЕЛАРУСКІ: НЯБАЧНЫЯ СВЕТУ

Першая гукавая беларуская кінастужка «Першы ўзвод» (рэжысёр Уладзімір Корш-Саблін, 1932) прысвечана дзесяці мільёнам ахвяр Першай сусветнай вайны і пазіцыянавалася аўтарамі як «фільм салдацкага гора». Некаторыя кінакрытыкі таго часу нават адчулі ў ім «шкодны душок пацыфізму».

«Забытая рота». Рэжысёр Расэл Малкэхі. 2001.

«Жанчына і чужынец». Райнер Зіман.1984.

«Парыж 1919. Мірны дагавор». Пол Каван. 2008.

Сюжэт «Першага ўзводу» просталінейны і адлюстроўвае сацыялістычна-рэвалюцыйную ідэалогію эпохі: несправядлівая імперыялістычная вайна перарастае ў справядлівую грамадзянскую. Дзейныя асобы выразна ранжыраваны па сацыяльным статусе (памешчыкі, белагвардзейцы, рабочыя, сяляне) і маркіраваны этнічнымі рысамі (беларусы, габрэі, палякі, немцы). Але ўсе яны — хадульныя персанажы.

Як рудымент нямога кіно, у экранным аповедзе прысутнічаюць адмысловыя кадры з тлумачальнымі цітрамі. Адначасова рэжысёр Уладзімір Корш-Саблін максімальна выкарыстоўвае магчымасці, якія адкрыў тады гуказапіс. У фільме шмат песень (дарэчы, гэтая стужка — дэбют Ісаака Дунаеўскага ў кіно), ёсць шумавыя эфекты і, вядома, дыялогі. Адны фармальна-дэкларатыўныя, другія крыху сентыментальныя, трэція нават аздобленыя гумарам. Часам чуецца беларуская мова. Праўда, з вуснаў расійскіх акцёраў. Нашых жа выканаўцаў няма, бо кінастужка рабілася на базе Ленінградскай студыі. Праз восемдзесят два гады «Першы ўзвод» не ўспрымаецца як трывіяльны «кінапрымітыў» і даволі арганічна выглядае ў фестывальным кантэксце.

Яшчэ больш да тэмы і месца стасаваўся б новы ігравы кароткаметражны беларускі фільм «Рускі» (2013). Яго аўтар — Віктар Аслюк, наш выбітны дакументаліст, сябра Еўрапейскай кінаакадэміі. Карціна зроблена па матывах аднайменнага апавядання, напісанага ў 1915 годзе класікам айчыннай літаратуры Максімам Гарэцкім. Гэтая літаратурная навела праз шараговую падзею (сустрэча на нейтральнай тэрыторыі двух салдат варожых армій) высвечвае шмат'ярусную вобразную прастору і сэнсавую неадназначнасць: «рускі» беларус ды «аўстрыйскі» украінец змагаюцца за чужыя імперскія інтарэсы.

По словах дырэктара Інстытута імя Гётэ Франка Баўмана, Еўропа будзе ўзгадваць трагічныя абставіны, вынікі і наступствы Першай сусветнай вайны бліжэйшыя чатыры гады. Таму фільм Віктара Аслюка «Рускі» мае ўсе шанцы патрапіць на кінафестывальны экран. ■

АЛЕСЯ БЕЛЯВЕЦ

Сувой ідэй

Алена Обадава пра каштоўнасць творчага працэсу

Мастачку Алену Обадаву так проста тэкстыльшчыцай ужо не назавеш і суполкай ДПМ не абмяжуеш. Арт-аб'екты Алены лёгка ўпішуцца ў любую выставу сучаснага мастацтва, яны прываблiваюць не толькі сваімі манументальнымі памерамі, актыўным каларыстычным рашэннем, але і тонка ўвасобленым канцэптам, які прачытваеш то праз гульню з назвай, то праз гармонію і канфлікт розных фармальных элементаў…

Калі разважаць пра эвалюцыю вашай творчасці, можна заўважыць, што ў раннім перыядзе гістарычная тэма аказала на вас найбольшы ўплыў.

— Мой дыпломны праект меў назву «Сонечны Птах», паводле стылю — адсылка да раманскай эпохі. Практычна ў той жа час я пазнаёмілася з членамі рыцарскага клуба і дзесьці з паўгода вучыла дзяўчат ткаць паясы і габелены.

Гэта захапленне перайшло ў працы?

— Зацікаўленне гісторыяй супала з творчымі пошукамі. Знойдзенага стылістычнага кірунку прытрымліваюся дагэтуль. Яго можна прасачыць нават у сённяшніх аб'ектах з трыкатажу.

Пісалі, што ў маіх работах можна ўбачыць знакі розных народаў. Адбываецца гэта таму, што, паводле майго разумення, межы паміж культурамі даволі ўмоўныя. Такія глабальныя сімвалы, як зямля, вада, паветра, агонь, можна назваць перажыткамі паганства. Але менавіта яны найбольш часта сустракаюцца ў народнай творчасці розных культур, з'яўляюцца спажыўным асяроддзем для развіцця. У філасофскім аспекце гарманічнае спалучэнне гэтых элементаў сведчыць пра спеласць душы. Існуе яшчэ адна прычына таго, чаму ў розных кутках свету сустракаюцца падобныя знакі-сімвалы: прыстасаванні, з дапамогай якіх тчэцца тканіна, усюды прыкладна аднолькавыя і маюць даволі абмежаваныя магчымасці, таму ўсе створаныя на іх выявы падобныя па абрысах. Адрозненні могуць быць у кампазіцыі і колеравай гаме.

Большасць вашых работ выканана ў тэхніцы падвойнага ткацтва. У чым яе асаблівасць?

— Двухслойнае палатно ствараецца з двух кантрасных па колеры сістэм ніцей і утку. Малюнак выразна чытаецца як на знешнім, так і на ўнутраным баках. Розніца ў тым, што калі зверху размяшчаецца, умоўна кажучы, белы колер, то знізу на тым жа месцы будзе чорны. Атрымліваецца двухбаковая выява — пазітыў і негатыў.

Вы прыйшлі да гэтай тэхнікі ад народных традыцый?

— Так. Базавыя веды па рамізным ткацтве на кроснах я атрымала ў Акадэміі мастацтваў. Таксама вучылі ткацтву паясоў на дошчачках, на ніту, на бердзечцы. Мне пашчасціла, што маім настаўнікам была Людміла Паваркова, носьбіт сакральных ведаў беларускага народнага ткацтва. Кожная з тэхнік па-свойму цудоўная. Кожная шырока ўжывалася ў народнай творчасці. Таксама нам выкладалі майстэрства габелена.

Я не ставіла перад сабой мэты ткаць у народнай традыцыі. Маё крэда — ад традыцыі да сучаснасці. У аснове працы ўсім вядомыя тэхналогіі стварэння тэкстыльных палотнаў, але канцэптуальны падыход і знешняя форма вырабаў значна адрозніваюцца ад традыцыйных. Мае кампазіцыі з вертыкальнымі палосамі хутчэй нагадваюць царкоўныя харугвы. Што таксама даволі выпадкова атрымалася.

Можаце апісаць працэс працы?

— Сутнасць творчага працэсу дакладна апісаць немагчыма. Але ж паспрабую. Класічная схема: задума, форэскіз, эскіз, праца ў матэрыяле — і ў выніку мастак выдае тое, што накапілася ў яго скарбонцы ідэй. Уся творчасць атрымліваецца з лішку. Плён будзе тады, калі ёсць чым падзяліцца.

Раннія работы былі больш стрыманымі па колеры. Калі запраўляла аснову, рабіла мяккія пераходы — цэнтр высвятляла, бакі зацямняла. З першага разу і не відаць, трэба прыглядацца: што так свеціцца? Гэтыя прыёмы прыйшлі чыста інтуітыўна. Пасля працы над малюнкам падлічваеш колькасць ніцей, запраўляеш іх і разумееш, што сумна атрымліваецца. Пачынаецца пошук. Так з'явіліся ў мяне клеткі, якія паўтараюць узор утку і тканіны. Гэтыя лёгкія пералівы каларыту выклікаюць інтарэс. Мне казалі, што ў мяне вельмі лаканічныя работы і іх хочацца разглядваць. Менавіта таму, што там закладзены ледзь улоўныя нюансы, якія прыцягваюць позірк.

У аснове вашых твораў — геаметрыя, рытм, гранічная стылізацыя?

— Так, яны вырашаны ў плоскасці, ілюзія аб'ёму ствараецца за кошт ледзь прыкметных колеравых пераходаў. Яшчэ для гэтых мэтаў выкарыстоўваю скажэнне статычнай геаметрычнай формы, што надае працы лёгкі рух. Уладзімір Угрыновіч выкладаў нам у Акадэміі асновы кампазіцыі — гэта тая база, на якой грунтуецца ўся мая творчасць.

Работы з нізкі «Лабірынты» таксама выкананы ў тэхніцы двухслойнага ткацтва. Адна з іх — лабірынт у квадраце. Праз тое, што ніці ў ткацтве перасякаюцца пад прамым вуглом, лёгка рабіць геаметрычныя фігуры. Аднак з Акадэміі я добра засвоіла, што народная творчасць роўнай не бывае. Заўсёды пазбягаю вызначанасці, раз — і выгін зраблю. У гэтым ёсць свая гульня. Дрэва — нібы круглае, але форма крышачку скажаецца. Ёсць яшчэ адна праца, дзе лабірынт зроблены на аснове квадрата, і там усё вельмі правільна выканана. Аднак на кутах з'яўляюцца аптычныя ілюзіі. Калі ткала, праўда, не думала, што атрымаецца такі выразны візуальны эфект, такое пераламленне прасторы. Заўважыла пасля. Работу набылі для маскоўскага клуба аматараў гульні Го. Потым яны мне замовілі дзве дошкі для Го, таксама тканыя. Звычайныя квадрацікі, дзесьці нейкія кропкі. У пачатку арнамент дала, па баках і далей — салярныя знакі. Го — гэта лагічная гульня з глыбокім стратэгічным зместам. Традыцыйная дошка — драўляная, з намаляванымі лініямі. Канешне, больш практычна мець дошку-дыванок, якую ў любы момант можна скруціць у сувойчык і пакласці ў сумку.

Адкуль з'яўляюцца касмаганічныя матывы?

— Усё звязана. Што павесіш на сцяну — тое ў тваім жыцці і адбудзецца. Што ўкладзем, то і атрымаем. Вось карцінка — у жоўтых і чырвоных колерах — вельмі простая, але будзеш сядзець і глядзець на яе. Можа, жоўтага не хапае ў тваім жыцці, можа, чырвонага. І яно цябе пакрысе змяняе.

У кожны твор укладаеце нейкую сакрэтную зачэпку, каб затрымаць і зацікавіць?

— Такой мэты няма, так атрымліваецца, бо кожны перадае сябе. Гэта не самамэта…

ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.

А самамэта?

— Сама праца. Памятаю, як мне бацька зрабіў станок. Заправіла ніткі. Працаваць хачу, а ідэі няма. Лаўлю задавальненне ўжо ад таго, што тку, кранаю тканіну. Ад працэсу. Вынік, канешне, патрэбен, але і работу люблю.

Неверагодна, што ў вас няма эскізаў...

— Яны ёсць, але не каляровыя. Мушу спачатку пралічыць прапорцыі. На ткацкім станку ты бачыш толькі частку працы, таму агульны эскіз у натуральным памеры абавязкова павінен быць. Тым больш, калі выява фігуратыўная. Тады нават малюнак пад ніці падкладаеш. А па колеры і ў дэталях атрымліваюцца нечаканыя павароты, неяк адчуваю, што зараз трэба, што будзе дарэчы.

І яны аказваюцца чаканымі?.. Тое, што прыходзіць само па сабе, — самае каштоўнае?

— Вібрацыю надае. Таксама ўсё ад настрою залежыць. Працуеш у розных станах, а работа адна. Аднак цябе вядзе пачуццё гармоніі, адчуваеш, дзе не падыходзіць пэўны прыём, дзе трэба перарабіць. А дзесьці ўжо позна перарабляць, сядзіш і думаеш, як усё гэта прывесці да нейкага выніку. У адным творы ў мяне крывое сонца, бо ткала ў натуральны памер без узору, па эскізе ў малым маштабе. Змяняць ужо нешта позна было. Зняла, паглядзела — цудоўна! Роўнае — нецікава. Нібы хтосьці табе падказвае падчас працы, і робіш нешта не па правілах.

Жывая і мёртвая вада. Пасярэдзіне: «Калядны вечар». Трыкатаж. 2011.

Пасля перыяду лабірынтаў вы даволі нечакана сталі экспанаваць на выставах манументальныя абʼёмныя абʼекты. Што здарылася?

— Увесь час хацела рабіць вялікія праекты, проста не заўсёды з'яўлялася магчымасць. Некалькі год таму захапілася машынным вязаннем. І нечакана адкрыла для сябе прасторы для творчасці. Я ўвогуле люблю ўсялякія карысныя прылады. Калі заканчвала інстытут, перажывала, што не маю ткацкага станка, і бацька мне яго зрабіў. Прапала на колькі часу. Захапілася падвойным ткацтвам. Крыху рабіла габелены. Мне цікава ўсё, звязанае з тэкстылем.

Набыла машынку і пачала вучыцца вязаць. Адразу не атрымлівалася, зляталі петлі, я перавязвала зноў і зноў. І не было каму падказаць. Так і засвоіла новы апарат — метадам спроб і памылак. Зараз у мяне больш складаная машынка, для атрымання малюнка можна выкарыстаць перфакарты. На жаль, тут ёсць свае абмежаванні: у рапорце толькі 24 пятлі, і можна рабіць паўторы. Пасля я набыла перфаратар, які прабівае дзіркі, рулон чыстых перфакарт, і ў мяне з'явілася магчымасць ствараць свае малюнкі. Але і тут тая ж гісторыя, што на ткацкіх прыладах. Абмежаванасць магчымасцей. Таму часта можна сустрэць падобныя, а то і ідэнтычныя знакі-сімвалы, што нагадваюць тканыя матывы. Выявы зорак на тканых і трыкатажных палотнах, напрыклад, у Еўропе і Амерыцы практычна аднолькавыя.

Адшліфоўваючы майстэрства на швэдарчыках і шкарпэтачках, я ўжо будавала планы рабіць творчыя працы ў трыкатажным варыянце. Гэта падалося мне цікавым. Ніхто мяне спачатку не разумеў: мастацтва і вязанне нібы такія далёкія. Першая работа — «Калядны вечар» — была вельмі складанай па выкананні. Яна двухслойная: першы слой падвоены, другі — таксама. Старалася зрабіць якасна. Вынік пераўзышоў чаканні. Усё атрымалася.

Наступная — «Сукенкі для русалак». Тры чорныя трубы з шэрым і салатавым малюнкам. Простыя формы. Тут у асноўным працуюць колер і выява. Больш разлічана на стан, на стварэнне ўражання.

Вы даволі хутка перайшлі да гіганцкіх фарматаў, нязвыклых нават на трыенале ДПМ.

Гукавыя галюцынацыі. Трыкатаж. 2013.

— Заўсёды мела працы манументальных памераў, а тут яшчэ з'явіліся магчымасці гэтыя творы паказваць. Напрыклад, на тэкстыльным пленэры я зрабіла тры конусы. Адзін з іх пасля стаў часткай «Абертонаў», другі я ператварыла ў піраміду з трохкутнікам у аснове. З іншай тэмы аказаўся, якую можна будзе развіць пасля. Потым мне прапанавалі зрабіць персанальную выставу. Далі два месяцы на падрыхтоўку, і я дапоўніла кампазіцыю «Абертоны». Работ на выставе было шмат, нават месца для ўсіх не хапіла. Там быў прадстаўлены кожны перыяд маей творчасці: габелен, ткацтва, трыкатаж, насценныя, пласкасныя кампазіцыі і арт-аб'екты. Летам зноў пленэр, і зноў трэба працаваць.

На другім тэкстыльным пленэры паўстала работа «Гукавыя галюцынацыі». Таксама трэба было зрабіць яе хутка. Вязальная машынка, ніткі — усё ёсць, а ідэя не прыходзіць. Пачынаеш з нейкай абстрактнай кропкі. Паступова з'явілася тэма гуку — вельмі цікавая для вырашэння, бо гэта тое, што нельга памацаць, але можна паспрабаваць перадаць праз візуальны вобраз.

«Усё звязана» — у аснове таксама абстрактны канцэпт?

— Так, у нашым жыцці ўсё складаецца з рытмаў. І ўсё звязана: што зрабіў сёння — адаб'ецца пазней.

Узмах крыла матылька?

— Тая ж філасофія, толькі грунтуецца на пражытым, на ўласным досведзе. Ты сам звязаны ў жыцці рознымі абавязкамі. Чым цікавыя такія двухсэнсоўныя назвы: з аднаго боку, ідзе ўказанне на тэхналогію, з іншага — там такая кампазіцыя, заснаваная на сувязі элементаў. Модуль адзін — пятля.

Абертоны. Трыкатаж. 2013.

Абстрактная форма абрастае інтэрпрэтацыямі. Калі цалкам праясняецца ідэя працы — перад пачаткам ці ў працэсе?

— З'яўляецца ідэя. У працэсе дапаўняецца і раскрываецца філасофскім сэнсам. Напачатку я ўяўляю толькі тэму, форму і яе агульныя рысы. Пачынаю рабіць пробы. Аднак дакладнага эскіза — што за чым — на гэтым этапе яшчэ няма. Зусім без эскіза працаваць складана. Калі вяжаш, бачыш толькі фрагмент, як і на ткацкім станку. Не ведаеш, як сябе павядзе гэты кавалак тэкстылю і што атрымаецца ў выніку, калі ты знімеш яго з машынкі.

Вяжаш і вырашаеш на хаду, які колер узяць. Заўважаеш: нейкага колеру ўжо дастаткова, прыкідваеш, які наступны. Шмат што робіцца інтуітыўна.

У кастрычніку мінулага года я ўдзельнічала ў міжнародным конкурсе сучаснага мастацтва «Art-week» у Маскве аб'ектам «Абертон», і ён заняў 1-е месца ў намінацыі «Паркавая скульптура (сучасныя скульптурныя формы)». Калі пісала заяўку, трэба было вызначыцца, у якой праграме буду прымаць удзел. Абрала раздзел скульптуры. Рызыкавала, маглі работу не разглядаць.

Вось мы плаўна і перайшлі да іерархіі жанраў, якая раней была дакладна вызначана. ДПМ лічылася ледзь не заняткам для няўдачнікаў. У сучаснай экспазіцыі не прынята рабіць падзел паводле жанраў. Як самі называеце тое, чым займаецеся?

— Я лічу, што гэта тэкстыльныя, часцей — аб'ёмна-прасторавыя арт-аб'екты. Мае работы нядрэнна будуць глядзецца на прыродзе. Каб зрабіць удалую фотасесію, іх трэба развесіць на дрэвах.

Яны такія ж структурныя, як расліны?

— Такія ж жывыя — паводле майго адчування…

Перад тым, як вязаць, ці маеце дакладны малюнак таго, што хочаце атрымаць?

— Да канца пралічваць не атрымліваецца. Амаль што дакладны малюнак з колерам трымаю ў галаве. Доўга абдумваю, выношваю. І калі з'яўляецца ўпэўненнасць — пачынаю працаваць. Тое, што атрымліваецца, рэдка супадае цалкам з першапачатковай ідэяй. Таму больш арганічнымі выглядаюць работы, выкананыя аўтарам, чым майстрам па эскізе мастака. Матэрыял дыктуе свае правілы, і творца мусіць з імі лічыцца. Але гэта і цікава. Цікава вывучаць розныя якасці і ўжываць іх у сваіх працах.

Такое ўражанне, што ў абранай вамі тэхніцы шмат абмежаванняў…

— У любой тэхніцы іх шмат. Не ўсё з таго, што мы ўяўляем, можна ўвасобіць у матэрыяле. Заўсёды ёсць скажэнні, выкліканыя ўжываннем тэхнічных сродкаў і нашымі фізічнымі параметрамі. Цаню ў работах чысціню. Важна пэўная сістэма. Мінімальнымі сродкамі дамагчыся максімальнай выразнасці — найвышэйшае майстэрства. Да гэтага імкнуся… ■

«Макбет. Кіно»
паводле Уільяма Шэкспіра.
Лаура Піцхелауры (лэдзі Макбет),
Іван Бровін (Макбет).
Тэатр імя Ленсавета
(Санкт-Пецярбург, Расія).

ЛЮДМІЛА ГРАМЫКА

Новыя міфалагемы, або Змена тэатральных эліт

Лепшыя расійскія спектаклі

Фестываль «Russian case», які традыцыйна праходзіць у Маскве напярэдадні падвядзення вынікаў «Залатой маскі», сёлета нечакана змяніў ракурс, хоць яго дыскурс застаўся ранейшым. Куратар Крысціна Мацвіенка, якая летась акцэнтавала спектаклі «новадрамных рэжысёраў», гэтым разам выбудавала праграму на памежжы розных сцэнічных накірункаў, на стыку рэжысёрскіх эпох, пры тым, што тэрыторыя дыялогу паміж сусветным і расійскім тэатрам толькі пашыраецца.

Дваццаць «лепшых расійскіх спектакляў», прапанаваных замежным гасцям з дваццаці трох краін свету, аб'ядналі работы знакавых расійскіх рэжысёраў старэйшага пакалення (Кама Гінкас, Генрыета Яноўская), новых лідараў, якія безупынна працуюць «на вынік» (Юрый Бутусаў, Дзмітрый Крымаў, Міхаіл Угараў, Канстанцін Багамолаў, Марат Гацалаў, Міндаўгас Карбаўскіс), запрошаных замежных зорак (Дэклан Данелан, Рабер Лепаж) і маладых парушальнікаў спакою (Іван Вырыпаеў, Дзмітрый Валкастрэлаў, Сямён Александроўскі, Цімафей Кулябін). Два апошнія тэатральныя сезоны ў Расіі невыпадкова называюць «рэнесанснымі». Дыскусіі, якія суправаджаюць самыя яркія прэм'еры, сведчаць пра імкненне творцаў актыўна асэнсоўваць рэальнасць. Тэатр больш не можа абслугоўваць індустрыю забаў, рэжысёрам хочацца мадэляваць рэчаіснасць, зрабіцца «уладарамі дум». Новы паварот да мастацкай існасці чаканы. Тым больш, што тэатральная форма ў сучасным тэатры — толькі прафесійна аддточаны інструмент, якім многія пастаноўшчыкі валодаюць дасканала. У самых неверагодных постмадэрнісцкіх вышуках абавязкова вылучаецца работа акцёраў. Як ні дзіўна, але такім чынам акрэсліваецца сучаснае аблічча расійскага тэатра. Хоць сам спосаб акцёрскага існавання змяняецца, становіцца іншым. Гэта асабліва заўважна па ўнутранай сканцэнтраванасці, па кошце сцэнічнага часу, па ёмістай змястоўнасці і адкрытай акцёрскай эмацыйнасці — на кантрасце з важкім традыцыйным, з майстрамі, якія ўсё яшчэ «пішуць музыку душой».

Сёлета на «Russian case» спектаклі вялікай і малой формы стваралі своеасаблівую шкалу яркасці, разам узнаўляючы карціну рэчаіснасці ў шматлікіх і непадобных нюансах. Крысціна Мацвіенка не выпадкова падкрэсліла: «Тэатральны істэблішмент разбураецца; вынікам гэтага працэсу становіцца знікненне выразных межаў між афіцыйным і неафіцыйным мастацтвам, мэйнстрымам і альтэрнатывай». Прынамсі, на расійскім тэатральным полі хапае месца ўсім, кожная вартая работа заўважана. «Людзі прыходзяць у тэатр і або падпарадкоўваюцца энергіі спектакля, або не, — вызначае сваю мастакоўскую пазіцыю Канстанцін Багамолаў. — Усё сітуацыйна, казаць можна пра ўсё, важна — якім менавіта тэатрам ты займаешся. Калі гэта таленавіта, правіл не існуе. Я магу эпаціраваць гледача, але ж абавязкова мушу яго "забраць". Глядач павінен уступіць з намі ў дыялог, уключыцца ў сістэму спектакля і зрабіцца часткай відовішча. Праява чалавечай свабоды праз мастацтва — найвышэйшае дасягненне цывілізацыі. Дзяржава культывуе гэтую свабоду, якая потым працуе ў бізнесе. Гэта сацыяльнае ўкладанне. Крытэрый мастака — у ягоным унутраным адчуванні. Трэба вырашыць, што рабіць: бегчы ад пэўнай сітуацыі або ламіцца ўнутр? Адказаць на пытанне: той прадукт, які я вырабляю, мяне задавальняе ці не? Крэдыт даверу да тэатра, звязаны з уласнай мастакоўскай сумленнасцю, мы страцілі яшчэ ў 1990-я, калі займаліся на падмостках камерцыяй за дзяржаўныя грошы.»

У праграме «Russian case» спектаклі Канстанціна Багамолава прысутнічаюць тры гады запар: скандальны «Лір» у Тэатры «Прытулак камедыянта» (Санкт-Пецярбург); класічна выкладзеная і з драматычным надрывам адтрактаваная п'еса Віктара Розава «Гняздо глушца» — «Год, калі я не нарадзіўся» (МХТ імя А.П.Чэхава); па-эстэцку выштукаваныя, па-акцёрску паглыбленыя «Карамазавы» паводле Фёдара Дастаеўскага, таксама ў МХТ. Мастакоўскі дыяпазон рэжысёра, здаецца, не падлягае сістэматызацыі.

«Карамазавы» распачыналі «Russian case» па-за асноўным рэпертуарным масівам, нібыта ў праграме, быццам па-за ёю. Без Дастаеўскага аніяк. Адпаведна, і без спектакляў Канстанціна Багамолава расійскі тэатральны пейзаж сёння не існуе. Сюжэтна, паслядоўна разгорнутыя «Карамазавы» цягам пяці гадзін даследавалі гісторыю праслаўтай рускай духоўнасці, не ўнікаючы яе самых прыхаваных зонаў. На фоне мармуровых сцен з залацістымі загагулінамі, у велізарным кабінеце (чысцілішча? апраметная? памяшканне морга?) на скураных канапах рэфлексіравалі героі рамана Дастаеўскага. Хто з іх «прасмярдзеў», мусілі зразумець гледачы. На экраны, якія штораз павольна з'яўляліся проста са сцен, трансліраваліся цітры і буйны план персанажаў. Перад гледачамі адкрываўся канцэптуальны рэжысёрскі тэатр, аздоблены выдатнымі акцёрскімі работамі (Дар'я Мароз, Роза Хайруліна, Аляксей Краўчанка, Віктар Вяржбіцкі, Філіп Янкоўскі). Ва ўласным багамолаўскім сюжэце, накрэсленым па-над класічным, — адначасова пытанні і адказы. Бадай што агрэсіўныя, фізічна выяўленыя адказы, супрацьпастаўленыя быдлячым метамарфозам у чалавеку. Незвычайныя знакі

«Карамазавы» паводле Фёдара Дастаеўскага. Ігар Міркубанаў (Фёдар). МХТ імя А.П.Чэхава (Масква, Расія).

наканаванні: труна-салярый, магіла-акварыум, надмагільныя ўнітазы. Прыдуманага хапіла б на дзесяць спектакляў. Засвоіць усё з аднога прагляду немагчыма. Але важна адчуць гэты эмацыйны, апантаны рэжысёрскі пасыл. Зразумець, што старац Засіма і Смердзякоў (увасабленне «лініі смярдзячага духу») паводле Багамолава — адзін і той жа персанаж. Астатняе проста ўкладаецца ў словы: «Думайце, думайце, панове».

Своеасаблівай антытэзай багамолаўскім «Карамазавым» стаўся спектакль «Лэдзі Макбет нашага павета» паводле Мікалая Ляскова, пастаўлены ў Маскоўскім ТЮГу Камай Гінкасам. У кантраснасці тэатральнага пейзажу — пэўны сэнс. Адразу зразумела, куды сучасны тэатр рухаецца, што ў ім несупастаўнае і што важкае. Перадусім Кама Гінкас — майстра тонкіх інтэрпрэтацый. Ён пазбягае постмадэрнісцкіх гульняў у рэжысуры, разам са сцэнографам Сяргеем Бархіным схіляецца да сцэнічных метафар з дакладна выяўленымі алюзіямі. Гісторыя разгортваецца наўпрост, але гэта не пазбаўляе яе драматызму, глыбіні і фізічнай сакавітасці. Кацярына (Лізавета Баярская) становіцца яе сэнсавым стрыжнем. Вакол надзвычай прывабнай маладой жанчыны круціцца не толькі сюжэт, а, здаецца, і зямля. Гінкас нібы выпрабоўвае сілу жаноцкасці ў сваім да бляску адгабляваным спектаклі. Высокі майстар-клас, аніякіх правакацый. Дык каму замінае добрае, якаснае, апрабаванае на тэатры?

Тэатральныя прапановы, якія часам падаваліся палярнымі, былі пакладзеныя сёлета ў «Russian case». Можна сказаць, што

ФОТА: WWW.GOLDENMASK.RU

прафесійны вопыт Камы Гінкаса і Генрыеты Яноўскай (спектакль «З любімымі не раставайцеся») процістаяў канцэптуальным пошукам маладога пакалення рэжысёраў.

Выпускнікі «Школы тэатральнага лідара» — Дзмітрый Валкастрэлаў, Сямён Александроўскі разам з КсеніейПератрухінай, іншымі ўдзельнікамі «Групы юбілейнага года» — да 50-годдзя Тэатра на Таганцы ажыццявілі мастацкі праект, у якім паспрабавалі па-новаму асэнсаваць гісторыю славутага калектыву. Праект атрымаўся гучным, скандальным і час ад часу ўзрываў інтэрнэт. Між тым, адозва з выставы «Спроба альтэрнатывы» ўспрымаецца як сур'ёзная творчая праграма, сведчыць пра «змену мастацкага кода», пошукі новых сродкаў сцэнічнай выразнасці, якія адбываюцца ў расійскім тэатры: «Неабходна зноў усвядоміць тэатр як калектыўны працэс. На першы погляд, ніхто і не спрачаецца з тым, што тэатр — мерапрыемства калектыўнае. Але важна пераасэнсаваць ролі. Значнасць, каштоўнасць, магчымасці ўсіх удзельнікаў працэсу, пераацаніць "важнае" і "другаснае"». Прыкладам такой «пераацэнкі» на «Russian case» стаўся спектакль санкт-пецярбургскага Тэатра post па шматузроўневай п'есе Марка Равенхіла «Shoot/Get Treasure/Repeat», разгорнуты Валкастрэлавым, Александроўскім і Аляксандрам Вартанавым цягам шасці гадзін у складаных тэатральных «інтрадукцыях». Летась мы мелі магчымасць пабачыць яго ў Мінску і далучыцца да тэатральнага эксперыменту ў якасці суразмоўцаў, суназіральнікаў, саўдзельнікаў.

«Russian case» нават не спрабаваў супастаўляць несупастаўнае. У праграме натуральным чынам спалучыліся постмадэрнісцкія выкрутасы Дзмітрыя Крымава («Анарэ дэ Бальзак. Нататкі пра Бярдзічаў» паводле «Трох сясцёр» Антона Чэхава, Тэатр «Школа драматычнага мастацтва») з псіхалагічнымі практыкамі Міндаўгаса Карбаўскіса («Кант» Марыуса Івашкявічуса, Тэатр імя Ул.Маякоўскага), «нанава апгрэйджаныя» Цімафеем Кулябіным класічныя героі («Анегін» паводле Аляксандра Пушкіна ў новасібірскім Тэатры «Чырвоны факел»), вострасацыяльнае выказванне Марата Гацалава («Казка пра тое, што мы можам, а чаго не» Міхаіла Дурнянкова, МХТ імя А.П.Чэхава) і высокатэхналагічны цуд канадскага рэжысёра Рабера Лепажа з Яўгенам Міронавым, які ўвасобіў усіх персанажаў адразу («Гамлет. Калаж» паводле Уільяма Шэкспіра, Тэатр Нацый).

«Лэдзі Макбет нашага павета» паводле Мікалая Ляскова. Лізавета Баярская (Кацярына). Маскоўскі тэатр юнага гледача (Расія).

Адным з самых моцных уражанняў фэсту стаў спектакль «Макбет. Кіно» паводле Уільяма Шэкспіра ў санкт-пецярбургскім Тэатры імя Ленсавета. Рэжысёр Юрый Бутусаў — знакавая персона ў сучасным расійскім тэатры. Ягоныя спектаклі бяруць у палон, вярэдзяць свядомасць, да іх хочацца звяртацца зноў і зноў. «Макбет. Кіно» рассоўвае сцэнічныя далягляды. У багатай і разнастайнай праграме «Russian case» ён глядзеўся як заваяваная вяршыня. Значыць, многае яшчэ наперадзе.■

ЛАЎРЭАТЫ «ЗАЛАТОЙ МАСКІ»

Юрый Бутусаў. Шлях да Шэкспіра

НІНА МАЗУР

ЛЕПЕЙ ПОЗНА...

Зусім не абавязкова нарадзіцца ў сталіцы, каб стаць сталічным рэжысёрам. Зусім не абавязкова нарадзіцца ў тэатральнай сям'і, каб прысвяціць сябе тэатру. Гэтыя простыя ісціны знайшлі сваё чарговае пацвярджэнне ў лёсе Юрыя Бутусава.

Будучы лаўрэат многіх тэатральных прэмій, сярод якіх — «Залатая маска» і «Залаты сафіт», нарадзіўся 24 верасня 1961 года ў Гатчыне Ленінградскай вобласці, і ягоная сям'я не мела адносін да тэатра. Юрый скончыў судабудаўнічы інстытут, шукаў сябе ў розных прафесіях, нават конным спортам займаўся. У ЛГІТМіК на рэжысёрскі факультэт трапіў амаль трыццацігадовым, хоць таямнічае прыцягненне яшчэ ў юнацтве прывяло яго ў студыю, а потым у тэатр «Скрыжаванне» да Веніяміна Фільштынскага. У 1996-м Юрый скончыў клас прафесара Ірыны Малачэўскай і пачаў працаваць у Акадэмічным тэатры імя Ленсавета, куды яго запрасіў Уладзіслаў Пазі.

ДЗЁРЗКІ СТАРТ

Спрыяльнае размяшчэнне зорак, не інакш, стала прычынай таго, што адначасова з Юрыем Бутусавым у славутую піцерскую ВНУ, толькі на акцёрскі факультэт, паступілі Канстанцін Хабенскі, Міхаіл Парэчанкаў, Андрэй Зібраў і Міхаіл Трухін. Яшчэ на трэцім курсе Юрый запрасіў у свой спектакль «Жаніцьба» па п'есе Мікалая Гогаля Мішу Трухіна. У дыпломнай рабоце «У чаканні Гадо» Сэмюэла Бекета былі занятыя ўсе будучыя знакамітасці. Спектакль вырашылі ставіць у Фільшцінскага, у «Тэатры на Крукавым канале». Поспех быў ашаламляльны. «У чаканні Гадо» называлі «падзеяй года», ён атрымаў адразу дзве прэміі «Залатая маска», прыз за рэжысуру на піцерскім фестывалі «Калядны парад». Уладзіслаў Пазі запрасіў маладую каманду да сябе ў тэатр.

КРУТЫ ПАВАРОТ І ЎЗЫХОДЖАННЕ

Здавалася, малады рэжысёр шукае і знаходзіць сябе менавіта ў «тэатры абсурду». За Бекетам з'явіліся гэткія ж паспяховыя «Войцэк» Георга Бюхнера, «Калігула» Альбера Камю, «Вартаўнік» Гаральда Пінтэра... Але Юрыя ўжо вабілі новыя далячыні: Уільям Шэкспір і Масква. Шлях да Шэкспіра палягаў праз

«Макбетта» Эжэна Іанэскі, пастаўленага ў маскоўскім Тэатры «Сатырыкон». Так пачалося ўзыходжанне Юрыя Бутусава на тэатральны Алімп.

Сезон 2004—2005, Тэатр «Сатырыкон», Уільям Шэкспір, «Рычард III». У галоўнай ролі — Канстанцін Райкін.

Рэальны Рычард III быў фігурай супярэчлівай: з аднаго боку, пры ім у краіне адбыліся змены да лепшага; з іншага — ягоны шлях на трон быў надзвычай крывавы. Шэкспір заклеймаваў Рычарда як злодзея. Бутусаў у гарбатай, гуляючай у жудасныя гульні, звыродлівай істоце разгледзеў хлопчыка, якога недалюбілі ў маленстве. На сцэне ўзнікаюць «фантазійныя» версіі забойстваў: Эдварда IV (Максім Аверын) утопяць у чырвоным віне; герцага Бэкінгема (Дзяніс Суханаў) замуруюць у папяровым склепе; прынцы патонуць у складках вялізнага пакрывала. А Рычард толькі весяліцца і корміць сваіх улюбёнцаў — чорных крумкачоў... Зрэшты, наўрад ці ён любіць хоць каго-небудзь, гэты абдзелены лёсам чалавек; ягоная мэта — улада, і сэнс жыцця — дасягненне яе. Але яму, гэтаму клоўну ў папяровай кароне, не ўскараскацца на гіганцкі трон...

Сезон 2006—2007, Тэатр «Сатырыкон», Уільям Шэкспір, «Кароль Лір». У галоўнай ролі — Канстанцін Райкін.

На сцэне гіганцкі стол-трансформер, які ператвараецца то ў ложак, то ў эшафот. Вось ляжыць на стале сучасны Лір у чорнай вязанай шапачцы замест кароны і прапануе дочкам падзяліць каралеўства — яго самога. І накрываюць дочкі часткі бацькавага цела сваімі яркімі сукенкамі. Рэгані (Агрыпіна Сцяклова) і Ганерылы (Марына Дрывасекава) дастаецца ўсё, а любячай Кардэліі (Мар'яна Співак) — нічога. Сквапныя дочкі знішчаюць усё навокал сябе, а потым і адна адну; сусвет абрушваецца. І марна звар'яцелы бацька спрабуе ўсадзіць за раялі мёртвых дачок; яны бязвольна падаюць... Канец.

Сезон 2005—2006, МХТ імя А.П. Чэхава, Уільям Шэкспір, «Гамлет». У галоўнай ролі — Міхаіл Трухін.

Наўрад ці можна назваць ролю Гамлета ў гэтым спектаклі галоўнай — хутчэй, пазагалоўнай. На першым плане — Клаўдзій (Канстанцін Хабенскі) і Паloній (Міхаіл Парэчанкаў). «Данія — турма», сказана ў Шэкспіра. Прастора сцэны агароджана калючым дротам, на які панавешаны пустыя бляшанкі. Толькі ці Данія гэта? Аднагодкі Гамлет, Клаўдзій і Палоній апрануты ў штосьці падобнае да кажухоў. Яны весела і дзёрзка кпяць; фарсавая стыхія б'е праз край і дзіўным чынам не супярэчыць духу шэкспіраўскай трагедыі. Так, Гамлет — не герой. Прынамсі, не герой нашага часу. Нашы героі — Клаўдзій і Палоній (апошні, паміраючы, сыходзіць у абдымку з прывідам бацькі Гамлета — там усе роўныя і ўсё роўнае). Іграць на флейце (і на чалавеку) не трэба вучыцца: вунь Разенкранц і Гільдэнстэрн на ножцы крэсла іграюць...

Не толькі сучаснымі алюзіямі тлумачыцца велізарны поспех бутусаўскага «Гамлета»; вясёлая тэатральнасць спектакля, неверагодная рэжысёрская вынаходлівасць і цудоўныя ігра таленавітых акцёраў забяспечылі яму шматгадовыя аншлагі.

ПРАЦЯГ

«Мера за меру» — не самая папулярная п'еса вялікага драматурга. Пры ягоным жыцці яе паставілі толькі адзін раз, у лонданскім Каралеўскім тэатры. Бутусаў увасобіў гэты твор у Тэатры імя Яўгена Вахтангава ў 2010 годзе.

Герцаг Вінчэнцыа перадаў уладу наступнікам, але пасля гэтага ў Вене ўсталявалася анархія. І герцаг давярае праўленне Анджэла, распуснаму крывадушніку. Анджэла абяцае злітавацца з асуджанага на смяротную кару, калі сястра вязня аддасца яму, але не збіраецца выконваць абяцанне... Для Бутусава — майстра інтэрпрэтацый — гэтая гісторыя зрабілася яшчэ адной падставай для разваг аб прыродзе ўлады. Тут няма і не можа быць шэкспіраўскага хэпі-энду. Ізабеле (Яўгенія Крэгждэ) не суджана сысці ў манастыр, куды кліча яе сэрца. Як толькі яна пазбаўляецца дамаганняў Анджэла, апынаецца перад новымі выпрабаваннямі: герцаг вяртаецца на трон і ў сваю чаргу нацэльваецца на Ізабелу. Рэжысёр даручае ролі Вінчэнцыа і Анджэла аднаму і таму ж акцёру — Сяргею Епішаву. Па сутнасці, між персанажамі няма ніякай розніцы. Улада — двухаблічны Янус.

ВЯРТАННЕ

І зноў Пецярбург, Тэатр імя Ленсавета, трупу якога нядаўна ўзначаліў Юрый Бутусаў...

2013 год. Спектакль «Макбет. Кіно». Назва не выпадковая. На авансцэне — накіраваныя на падмосткі праектары, побач — шпулькі з кінастужкай. Прыём заяўлены. Здымаецца кіно...

Змешваюцца эпохі, падзеі і акцёры: вось Аляксандр Новікаў — маленькі сын са скрыпкай, а вось ён ужо — забойца Банка; вось Віталь Кулікоў — кароль Дункан, а вось ён ужо сам Макбет... А чаго вартыя вядзьмаркі — то птушкі, то коні, то гарластая музычная група, то пяшчотныя стварэнні, якія кіруюць моцнымі мужчынамі, ды не сабою: яны падуладныя палачцы Дырыжора. А той выклікае вецер і змятае іх з лаўкі, як восеньскае лісце, — усіх, апрача адной. Той, што кахае «на разрыў аорты», — лэдзі Макбет (Лаура Піцхелаўры).

Дык пра што спектакль? Напэўна, пра каханне. Паэтычнае і пяшчотнае, што парадаксальным чынам прыводзіць да шэрагу крывавых злачынстваў. Бо Макбет варты не толькі кароны, а ўсяго на свеце, і чалавечыя жыцці — нішто перад такім каханнем. А расплата?.. Канешне, яна надыдзе, і дзяўчынка ў акрываўленых пуантах будзе вечна цягнуць за сабой няўздымны груз, а жывы мярцвяк Макбет (Іван Бровін) — вечна адмываць у рукамыйніку запэцканыя крывёю рукі. Знікне прывідна-чароўнае, штохвілінна новая прастора, Алісіна краіна цудаў, пагаснуць кінематаграфічныя промні, адгучыць цудоўны музычны кактэйль з дакладна падабранымі інгрэдыентамі...

«Макбет. Кіно» паводле Уільяма Шэкспіра. Тэатр імя Ленсавета (Санкт-Пецярбург, Расія).

І застанемся мы, узрушаныя, і будзем асэнсоўваць убачанае. І згадаюцца словы з іншага бутусаўскага спектакля — «Добры чалавек з Сезуана»: «Попробуйте для доброго найти к хорошему хорошие пути».

Знайсці цяжка. Але неабходна. І Юрый Бутусаў шукае... ■

НАДЗЕЯ УСАВА

Князёўна з гітарай

Гісторыя партрэта Крысціны Магдалены Радзівіл

Падчас пошуку экспанатаў да выставы «Дзесяць стагоддзяў мастацтва Беларусі» ў пінскім Музеі беларускага Палесся мяне зацікавіў партрэт князёўны Крысціны Магдалены Радзівіл, дачкі апошняга Віленскага ваяводы Міхала Героніма Радзівіла. На раме і на старой этыкетцы-наклейцы з адваротнага боку было напісана: «Krystyna księżniczka//Radziwiłłowna./Córka//Michała, księcia Radzi-//willa, wojewody wileń-//skiego/1776—1796». Партрэт быў падараваны гораду Пінску нейкім М.Бутрымовічам у 1920—1930-я гады. Палатно не датавана і не падпісана. Тым не менш імя аўтара ўстаноўлена — Джузэпэ Марыя Грасі, аўстрыйскі партрэтыст італьянскага паходжання канца XVIII — пачатку XIX стагоддзя. На тэрыторыі Рэчы Паспалітай яго называлі Юзаф Грасі.

Адразу ўзніклі пытанні: ці сапраўды твор належыць пэндзлю Грасі і як выява аднаго з Радзівілаў трапіла ў Пінск?

Гісторыя напісання партрэта Крысціны Магдалены Радзівіл вядомая з архіўных крыніц і даследаванняў польскіх мастацтвазнаўцаў і цесна звязана з біяграфіяй самога майстра. Джузэпэ Марыя Грасі нарадзіўся ў сям'і рамесніка-ювеліра ў Вене ў 1757 годзе. Паступіў у Акадэмію мастацтваў, але праз канфлікт з кіраўніцтвам пакінуў аўстрыйскую сталіцу і ў чэрвені 1791-га перабраўся ў Варшаву. Спачатку Грасі жыў у доме княгіні Тэклі Ябланоўскай, напісаў шэраг сямейных партрэтаў, якія спадабаліся заказчыцы. Княгіня зрабіла яму пратэкцыю ў Варшаве. Гэтым тлумачыцца хуткае ўваходжанне Грасі ў закрытае кола вышэйшай польскай арыстакратыі. За менш чым пяцігадовае знаходжанне ў Варшаве (з чэрвеня 1791 па студзень 1795 года) ён стварыў выявы знаных асоб Рэчы Паспалітай — князя Юзафа Панятоўскага, Тадэвуша Касцюшкі, Станіслава Косткі Патоцкага, Міхала Клеафаса Агінскага, Ізабелы Агінскай (Ласоцкай), Яўхіма Храбтовіча, Сафіі Віельгорскай, Ізабелы Сабалеўскай, членаў роду князёў Чартарыйскіх, Любамірскіх і мноства іншых.

Творы Грасі адпавядалі ўсім канонам свецкага параднага партрэта: захоўвалі падабенства і ў меру лісьвілі мадэлі, былі эфектныя, прыгожыя па жывапісе, разнастайныя па кампазіцыі, словам — бліскучыя.

У сакавіку 1794-га Грасі атрымаў заказ ад сям'і Мікалая і Хелены Радзівіл, знакамітых гаспадароў Няборава пад Варшавай, на выкананне партрэтаў дзвюх дачок — 18-гадовай Крысціны і 13-гадовай Анэліі. Ажыццяўленне замовы затрымалася паўстаннем пад кіраўніцтвам Тадэвуша Касцюшкі, у якім, па ўспамінах сучаснікаў, прыняў удзел і мастак. Легенда кажа, што ў небяспечнай сітуацыі Юзафа Грасі выратаваў сам Касцюшка. Удзельнічалі ў паўстанні і Радзівілы. Малодшы брат Крысціны Магдалены Міхал Гедэон стаў пад сцягі арміі Касцюшкі, а старэйшы, Антоній Радзівіл, падтрымліваў планы адраджэння Рэчы Паспалітай на чале з прускай дынастыяй, дзе бачыў сябе віцэ-каралём, а Тадэвуша Касцюшку — галоўнакамандуючым польскай арміі.

Пасля паразы паўстання Юзаф Грасі выехаў у Карлсбад, а праз год — у Вену. Туды ж адправілася і сям'я Радзівілаў. Вялікі партрэт Крысціны мастак скончыў у родным горадзе, а партрэт Анэліі так і не быў напісаны.

Пра галоўную гераіню карціны сказаць можна няшмат. Жыццё юнай князёўны было кароткім. Крысціна Магдалена Радзівіл нарадзілася 27 ліпеня 1776 года ў Варшаве. Як і яе старэйшы брат Антоній Генрых, атрымала рознабаковую адукацыю — грала на гітары, была неблагой акварэлісткай. Дзякуючы намаганням сваёй маці, у 1796 годзе Крысціна пачала прыдворную кар'еру пра двары Кацярыны II. Але ў лістападзе таго ж года імператрыца памерла, а месяцам пазней пайшла з жыцця і яе фрэйліна, якой было ўсяго 20 гадоў. Сястра Крысціны Анэлія таксама памерла маладой — у 27 гадоў.

За ўзор для сваіх твораў Грасі ўзяў англійскі свецкі партрэт, у аснове якога — зліццё чалавека і прыроды. Мастак прыдумаў незвычайную кампазіцыю: увасобіў дзяўчыну з гітарай каля яе ног. На зямлі — згорнуты ў трубачку аркуш нотнай паперы з фрагментам нейкага музычнага твора. Гітара абвіта плюшчом, частка яе прыкрыта тонкім залацістым шалем, што спадае з рук паненкі. Гітара як метафара душы з'яўляецца звыклым атрыбутам рамантычнага партрэта. Нестандартнасць кампазіцыі Грасі ў тым, што звычайна мадэляў малявалі падчас музыціравання.

У завітыя і старанна выкладзеныя густой хваляй валасы Крысціны Радзівіл паводле моды таго часу ўплецены вянок з незабудак, маляўніча падтрыманы колерам сіняга неба і блакітным вузкім поясам-шалікам.

У эпоху рамантызму вялікую ролю для стварэння настрою карціны пачаў адыгрываць фон, як правіла — пейзажны. У творы Грасі краявід распрацаваны з асаблівай дбайнасцю. Як намёк на парк Аркадзія, якому прысвяціла вялікую частку свайго жыцця Хелена Радзівіл, маці Крысціны, Грасі ўводзіць рэалістычныя дэталі: лесвіцу з класіцыстычным порцікам, лужок. На заднім плане растаюць у змроку абрысы тоўстых камлёў дрэў.

Да 1939 года партрэт знаходзіўся ў Небарове. Аднак цяпер твор захоўваецца ў Парыжы ў прыватнай калекцыі аднаго з нашчадкаў Радзівілаў. Гэты факт ставіць пад сумненне сапраўднасць пінскай карціны.

Цікава, што ў замку князёў Патоцкіх у Ланцуце маецца аднайменны партрэт такіх жа памераў, як і пінскі (97х73, з рамай — 114х90). Ён паступіў з калекцыі Патоцкіх у 1944 годзе, калі ў нацыяналізаваным замку быў створаны музей. Знаходжанне карціны ў Польшчы цалкам зразумела: жонкай уладальніка замка ў Ланцуце Рамана Альфрэда Патоцкага (1851—1915) была Эльжбета Марыя Мацільда, народжаная Радзівіл (1861—1950), дачка 14-га нясвіжскага ардыната Антонія Вільгельма і Марыі дэ Кастэлян.

Згодна з вопісам 1939 года, у Нясвіжскім замку знаходзіліся партрэты бацькоў Крысціны Магдалены і яе старэйшага брата Антонія з жонкай, прускай прынцэсай Луізай. Верагодна, там быў і партрэт Крысціны. Эльжбета Патоцкая магла перавезці ўпадабаную карціну з Нясвіжа ў Ланцут, дзе жыла разам з двума сынамі да пачатку Другой сусветнай вайны. Партрэт таксама не датаваны і не падпісаны. Супрацоўнікі музея, які размясціўся ў замку ў Ланцуце, лічаць работу копіяй XIX стагоддзя з твора Грасі. Такое дзіўнае супадзенне памераў прымушае меркаваць, што, магчыма, партрэты з Пінска і Ланцута зроблены адначасова ў пачатку XIX стагоддзя нейкім майстрам на палатне аднолькавага памеру па замове ўладальнікаў арыгінала. Капіраванне карцін для розных рэзідэнцый было ў той час звычайнай справай. З гэтага твора пасля былі

Юзаф Грасі. Партрэт Крысціны Магдалены Радзівіл. Алей. 1795.

зроблены мініяцюры, адна з якіх знаходзіцца ў Нацыянальным музеі ў Кракаве.

Тэарэтычна працы маглі быць папярэднімі эскізамі або аўтарскімі паўторамі, напісанымі самім майстрам у пазнейшыя гады. Пасля стварэння гэтага партрэта Грасі пражыў яшчэ 43 гады (памёр у Дрэздэне ў 1838).

Але, хутчэй за ўсё, аўтарам копій з Пінска і Ланцута быў не сам Грасі, а нехта з мастакоў таго ж часу, можа, яго вучань. Бо якасць выявы (невялікае парушэнне прапорцый цела, суадносіны маштабу фігуры і памеру палатна пры памяншэнні) не дазваляе з упэўненасцю казаць аб прыналежнасці карціны пэндзлю такога бліскучага майстра, як Грасі.

Застаецца загадкай сам факт знаходжання партрэта Крысціны Радзівіл ва ўласнасці «пінскага грамадзяніна» Мацея Бутрымовіча. Твор не быў згаданы ў 1914 годзе сярод мастацкіх калекцый палаца Бутрымовічаў у Пінску. Больш лагічнай была б яго прысутнасць у іншай калекцыі — у палацы Радзівілаў у Нясвіжы або ў Маньковічах ці Клецку. Нумар 40, пастаўлены на палатне, сведчыць пра яго месца ў досыць буйным фамільным зборы.

Звернемся да гісторыі паступлення карціны ў музей. Буйны фінансіст Рэчы Паспалітай, пінскі падстараста Мацей Бутрымовіч быў паплечнікам гетмана Міхала Казіміра Агінскага, сваяка Крысціны Магдалены па матчынай лініі. Ён фінансаваў будаўніцтва Агінскага і Каралеўскага каналаў, якім кіраваў гетман Агінскі. Палац Бутрымовіча ў Пінску быў дабудаваны ў 1794 да прыезду Юзафа Панятоўскага. Спадкаемцамі Бутрымовіча і ўладальнікамі палаца былі пераважна жанчыны: яго дачка Юзэфа (жонка Міхаіла Орды, брата мастака Напалеона Орды), іх дачка Гартэнзія (жонка Аляксандра Скірмунта), пасля яе ўнучка — вядомы гісторык і публіцыст Канстанцыя Скірмунт (1851—1934), якая перад смерцю прадала большую частку палаца для патрэб біскупа і каталіцкай парафіі, а адзін з жылых флігеляў адпісала сваяку па бакавой лініі Мацею Бутрымовічу. Мастацкія калекцыі, якія знаходзіліся ў палацы амаль 140 гадоў, былі ахвяраваны гаспадыняй розным установам, напрыклад, акварэлі Напалеона Орды Канстанцыя перадала ў Кракаўскі музей, што і выратавала іх ад вялікага пажару ў 1901 годзе.

Значыць, гэты партрэт знаходзіўся ва ўласнасці Мацея Бутрымовіча, апошняга ўладальніка часткі палаца, у 1920—1930-я гады. Да яго твор трапіў, магчыма, у спадчыну ад Канстанцыі Скірмунт альбо нашчадкаў Бутрымовічаў, якія жылі ў канцы XVIII стагоддзя. Грамадзянін Пінска Тадэвуш Бутрымовіч перадаў яго ў дарунак гораду паміж 1926 і 1939-м гадамі. Твор перажыў вайну і доўгія гады захоўваўся ў фондах.

Упершыню карціна з'явілася на выставе ў Нацыянальным гістарычным музеі ў 2002 годзе. Пасля рэстаўрацыі беларускія даследчыкі Ірына Зварыка і Аляксей Хадыка апублікавалі твор у каталогу выставы «Гістарычны партрэт Вялікага Княства Літоўскага XVI—XVIII стагоддзяў» з пазнакай аўтарства Юзафа Грасі.

На жаль, трэба прызнаць, што партрэт Крысціны Магдалены Радзівіл з Музея беларускага Палесся ў Пінску з'яўляецца копіяй пачатку XIX стагоддзя, аналагічнай аднайменнай копіі партрэта з музея ў Ланцуце. Арыгінал захоўваецца ў прыватнай калекцыі ў Францыі. Другая копія была, верагодна, вывезена з Нясвіжскага замка ў Ланцут у канцы XIX стагоддзя. Гэтыя дзве копіі, хутчэй за ўсё, былі выкананы рукой аднаго майстра, імя якога, магчыма, удасца высветліць пры вывучэнні радзівілаўскіх архіваў пачатку XIX стагоддзя. ■

The August issue of *Mastactva* magazine opens with the *Artefacts* rubric. The notable events that have recently taken place in the cultural field of Belarus are discussed by: **Alena Malchewskaya** (*The Colonel Bird* by Hristo Boychev at the Belarusian State Youth Theatre, p.5), **Alesia Bieliaviets** (Tamara Sakalova's exhibition *Some Are This Way, Others Are That Way* at the Zair Azgur Memorial Museum Studio, p.8; Natallia Charnagalovaya's exhibition at the Palace of Arts, p.12), **Alena Ivaniushanka** (2nd Minsk Festival of Street Theatres, p.10), **Alina Budzievich** (opening of the artist Aliaxey Kuzmich's gallery in his native village of Makhro, p.13), **Natallia Garachaya** (exhibition *Memory of Their Shadows* at the Palace of Arts dedicated to the anniversary of Kastus Kalinowski's uprising of 1863—1864, p.14).

The *Dramatis Personae* rubric introduces the composer Galina Garelava, Head of the Composition Department at the Belarusian State Academy of Music (***Miniatures on Silk***, p.16; interviewed by **Alena Lisava**).

The following materials are published under the *Discourse* rubric.

Alesia Bieliaviets and **Darya Amialkovich** prepared the materials of the editorial round-table discussion concerning the mechanisms of the evolution of Belarusian photography and exchange of professional experience between various generations of photo artists (***From the Minsk School to the «By Now» Generation, or an Attempt at a Reconstruction of the History of Photography***, p.20). The participants of the discussion tried to analyze the process of an artist's evolution, photographers' search for their own place in the local cultural space and their assessment of it.

Alena Lisava and **Tattsiana Mushynskaya** discuss the new production of the National Opera and Ballet Theatre — *The Queen of Spades* by Peter Chaikovsky (***Three! Seven... Ace?!***, p.26). The production directed by the Bulgarian guest director Plamen Kartalov aroused a lot of emotions and opinions ranging from admiration to disappointment and bewilderment.

Pavel Vainitski offers a detailed analysis of the exhibition *Belarusian Sculpture: 21* prepared by the Sculpture Department of the Artists Union (***Who Is Riding High?***, p.30). In the centre of the author's attention are the topical tendencies, trends and stylistic variety of the country's contemporary sculpture.

Natallia Agafonava talks about the programme of the film festival «1914 REVISITED» dedicated to the 100th anniversary of the beginning of World War I (***No One Wanted to Die***, p.34). The feature and documentary films made in different countries of the world provide a historical, ethical and artistic view of the tragedy.

Alesia Bieliaviets, hostess of the *Art Studio* rubric, invites the reader to visit the studio of the artist Alena Obadava (***A Fusion of Ideas***, p.38). The artist's textile art objects easily fit in any exhibition of contemporary art. They attract not only by their monumental size and active colour solutions but also by an exquisite implementation of the concept.

In the *Parallels* rubric **Liudmila Gramyka** analyzes the assets and achievements of the prestigious Russian theatre forum «The Golden Mask» (***New Mythologemes, or Replacement of Theatre Elites***, p.42). **Nina Mazur** talks about the director Yury Butusaw, one of the prize-winners, and his relations with the Shakespearean plays (***The Way to Shakespeare***, p.44).

The *Cultural Layer* rubric carries **Nadzieya Usava's** research into the history of Krystyna Magdalena Radziwill's portrait (***Princess with Guitar***, p.46).

The issue is concluded with the rubric *Generation NEXT*. **Viktorya Gulevich** presents to us Ales Kudrashow's artistic creed (p.48).

Алесь Кудрашоў

ВІКТОРЫЯ ГУЛЕВІЧ

Мастацтва, якое ствараецца тут і цяпер, цікавае тым, што мы можам назіраць у ім уласнае развіццё і творчы прагрэс. Працы маладога пакалення прыцягваюць праблематыкай сённяшняга дня. Можа, яны не надта дасканалыя, аднак у іх відавочна праяўляецца і скіраванасць у будучыню. Мастацкія практыкі, якія яшчэ ўчора былі нам невядомыя, заўтра будуць выглядаць банальнымі. Сучасны арт усё больш успрымаецца ў кантэксце вырашэння і адлюстравання надзённых пытанняў. Адначасова змяняецца і роля аўтара — ад пасіўнага назіральніка да сацыяльнага актывіста.

Алесь Кудрашоў у сваіх працах выкарыстоўвае нескладаныя формы, арыентаваныя на абстрактныя прасторавыя ўмовы. Нягледзячы на гранічную прастату аб'ектаў, кожны з іх — мастацкі жэст, рэакцыя на акаляючую рэчаіснасць.

Маладога майстра прыцягваюць гісторыі і міфы папярэдняй генерацыі беларускіх аўтараў, насычанае культурнае жыццё Беларусі сярэдзіны 1990-х, змены ў асэнсаванні паняцця «мастацтва». Алесь знаходзіцца ў дыялогу з гісторыяй арта, прычым не толькі візуальнага. Стыль, які захапляе творцу, — мінімалізм.

Першым маштабным мінімалістычным досведам для Алеся стаў аб'ект «Сінгулярнасць» у скверы Сімона Балівара. Скульптура была ўсталявана ў гарадской прасторы ў рамках праекта «Арт-горад» у 2012 годзе. Люстраны калідор, нягледзячы на сваю нерухомасць, знаходзіўся ў камунікацыі з навакольным асяроддзем і соцыумам, ён пагружаў гледача ў бясконцыя адбіткі рэчаіснасці, канцэнтруючы яго ўвагу на асобных аб'ектах.

Люстраная скульптура зрабілася пераломным момантам у мысленні Алеся, які ў той час пачаў вучыцца ў Акадэміі мастацтваў. Па словах самога творцы, праект «Сінгулярнасць» дапамог яму пераадолець катэгорыю жывапіснасці.

Працяг дыялогу з мінімалізмам — інсталяцыя «Без назвы» ў Палацы мастацтва, якая стала адным з аб'ектаў выставы «Памяць іх ценям», прысвечанай 150-м угодкам паўстання Кастуся Каліноўскага.

Не менш значная работа «Арніталогія» ўяўляе сабою фрэску ў Івянецкім дзіцячым доме для хворых з псіхафізічнай інваліднасцю. Праект з'яўляецца абсалютна дэкаратыўным і «местачковым». Працуючы над ім, Алесь месяц пражыў у інтэрнаце. Гэта дазволіла мастаку ўбачыць жыццё ўстановы знутры, уявіць сябе яе сталым насельнікам. Працэс адаптацыі прайшоў нялёгка. Скончыўшы працу над фрэскай, Алесь пераадолеў свае фобіі, сфарміраваныя пад уплывам агульнапрынятых стэрэатыпаў.

Алесь Кудрашоў нарадзіўся ў горадзе Беразіно, вучыўся ў Рэспубліканскім каледжы мастацтваў імя Івана Ахрэмчыка. З 2009 — студэнт Беларускай акадэміі мастацтваў аддзялення манументальна-дэкаратыўнага мастацтва. У творчасці найбольш цікавіць relational art (мастацтва ўзаемаадносін). Вывучае гісторыю кінематографа, мінімалізм і постмінімалізм, эстэтыку arte povera. Прыхільнасці ў літаратуры — проза Міхася Стральцова і тэксты Альбера Камю.

Аб'ект з серыі кандытарскіх скульптур «Інкультурацыя» з'яўляецца рэакцыяй на рэчаіснасць пасля шпацыраў па Мінску і іншых гарадах Беларусі... «Мне цікавыя людзі, з якімі ў мяне адбываецца эмацыйнае сугучча: усхваляванае пазнаванне сябе ў чужым. Адно з апошніх маіх "пазнаванняў сябе ў чужым" — малады кінарэжысёр Рамон Цюрхер. Яго адзіны поўнаметражны фільм "Дзіўная маленькая котка" блізкі мне праз мінімалісцкую эстэтыку не толькі візуальнай часткі фільма, але і рэжысёрскіх метадаў: характары персанажаў раскрываюцца не праз звыклыя дыялогі, а праз "маўклівыя" гутаркі, цяжка ўлоўныя красамоўныя жэсты, інтанацыі. Тэма штодзённасці, заяўленая ў гэтым фільме, мне таксама вельмі блізкая».

Алесь Кудрашоў — адзін з нямногіх маладых беларускіх творцаў, хто спрабуе сёння адшукаць кропкі сацыяльнай напругі, чэрпаючы веды і досвед з розных сфер мастацтва. Аўтару ўдаецца знаходзіць уласныя стратэгіі, адштурхоўваючыся ад «пыльнага» акадэмізму. Ён выбірае ўласны шлях. ■

Алесь Кудрашоў.
З серыі кандытарскіх аб'ектаў «Інкультурацыя». 2014.

мастацтва

ІНДЭКС 74958.

РОЗНІЧНЫ КОШТ — ПА ДАМОЎЛЕНАСЦІ.

ISSN 0208-2551

Спектакль «Тэдзі» па п'есе маладога расійскага драматурга Аляксандра Хромава напрыканцы сезона з'явіўся ў рэпертуары Рэспубліканскага тэатра юнага гледача. Пераклад Жаны Лашкевіч. Рэжысёр Ягор Лёгкін. Сцэнаграфія Дар'і Волкавай. Рэжысёр па пластыцы Андрэй Каралевіч. Рэцэнзію на спектакль чытайце ў наступным нумары часопіса.

ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.